Inquiétantes étrangetés

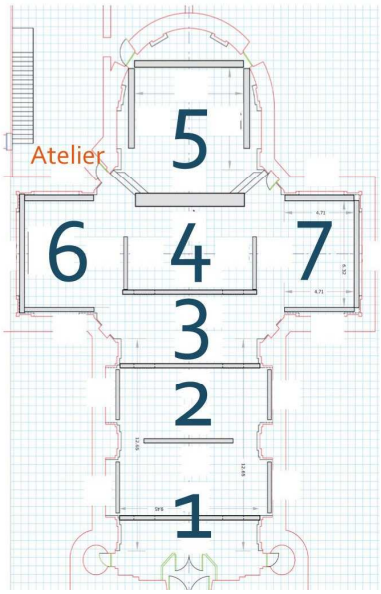
4 nov. 2011 - 15 janv. 2012
Chapelle de l'Oratoire - Musée des Beaux-Arts de Nantes

« L'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières. »
Sigmund Freud, 1919

Les œuvres ici réunies, ont toutes à voir avec le singulier, l'insolite, le trouble, le difficilement reconnaissable, voire l'effroyable. L'inquiétude peut surgir de la fiction, relevant alors de la mise en abîme d'un trouble ancestral comme de péripéties propres à l'existence témoignant de la terreur primitive.
Ce nouveau regard porté sur les collections affirme l'utilisation du concept freudien comme un outil méthodologique et interroge la force du paradoxe, la contradiction, la tension et l'ambivalence des œuvres.
Organisée autour de plusieurs thèmes, l'exposition propose des rapprochements parfois inattendus. Il a été choisi d'interroger la puissance des images, ce qu'elles véhiculent et comment, plutôt que ce qu'elles représentent, générant de nouvelles perceptions de soi et du monde.

PLAN DE L'EXPOSITION

1 *La toile et le reflet*
2 *L'enfer et la maladie*
3 *Le rêve et l'imaginaire*
4 *La mort, le crime et la métamorphose*
5 *Visages et masques*
6 *L'ombre et le fantastique*
7 *L'interprétation et le réel*



Présentation de l'exposition :
Mercredis 9 et 16 novembre à 14h30. Sur réservation au 02 51 17 45 74.
Modes de visites pour les classes :

- en autonomie (1h) sous votre entière responsabilité,
- en médiation (1h) avec une conférencière du musée :
  - du cycle 1 à la 5e : atelier couplé à la visite de l'exposition adaptée au niveau (fiche de préparation à l'atelier délivrée à la réservation),
  - de la 4e à l'enseignement supérieur : visite-conférence.

Médiations de l'exposition : Catherine Boyer-Le Treut, Claire Dugast, Juliette Eoche-Duval Sciama, Christel Nouviale (conférencières), Stéphanie Guillarmain (réservation), Joëlle Tessier (conseillère arts visuels 1er degré), Isabelle De Rosa (enseignante chargée de mission 1er degré), Virginie Michel, Bruno Hérody, Anne Ribstein (enseignants chargés de mission 2nd degré).

Avertissement concernant les reproductions d'œuvres
Les visuels reproduits ici le sont à des fins pédagogiques. Aucune diffusion en dehors de la classe n'est possible sans autorisation (contact : anne-flore.marziou@mairie-nantes.fr), car certaines œuvres ne sont pas libres de droit et cela engage le musée à des déclarations spécifiques et des frais attenants.

La toile et le reflet

« Lorsque les poils du pinceau touchent la toile vierge, c'est comme le battement du cil de l'œil qui s'ouvre sur un nouveau monde. »
Galienni

Dans son traité *De Pictura* (1435), Leon Battista Alberti énonce deux formules que l'on considère encore aujourd'hui comme les bases de la peinture occidentale. La première définit le tableau comme une « fenêtre ouverte sur le monde », sa mission est d'imiter la réalité. La toile (ou plus généralement le support), devient une surface d'inscription qui conduit naturellement à la question de la représentation. Puis le sujet est remis en question à la fin du XIX^{e} siècle, jusqu'à disparaître dans la première décennie du XX^{e} siècle au profit de formes et de compositions colorées abstraites. Malgré ces changements, le tableau reste fidèle à l'idée d'une surface à remplir. Dans ses *Achromes* (1957-63), Piero Manzoni débarrasse la toile de son « rôle de récipient ». Vierge, muette et libre, celle-ci redevient matière, présentée littéralement. Le tableau-reflet changé en tableau-plan est désormais tableau-objet.
La seconde formule d'Alberti désigne Narcisse comme « l'inventeur de la peinture ». Le miroir est une référence pour les artistes car l'image reflétée et l'image peinte sont toutes deux régies par les lois de la perspective. Mais la peinture ne peut se résigner à n'être qu'un miroir passif, elle a la puissance de transfigurer le réel. Pour de nombreux artistes, inclure un miroir dans le tableau, un reflet dans l'image, devient un moyen de questionner la représentation, l'illusion et l'espace pictural. Dans le portrait de *Mme de Senonnes*, le décalage entre le reflet et l'objet peint attire l'œil du spectateur, puis son esprit. Saâdane Afif, lui, capture le spectateur dans des objets réfléchissants détournés, devenus monochromes inattendus.

Jacques-Charles Derrey
Toulouse, 1907 - Paris, 1975

Portrait de la femme de l'artiste
1947
Oeuvre inachevée, jamais exposée
Huile sur toile
81x65 cm
Don de Mme Derrey en 1993

Ce *Portrait de la femme de l'artiste*, jamais exposé auparavant, interpelle par son sujet et sa composition. La femme, au regard inquiet, placée dans un intérieur sommairement décrit (l'atelier de l'artiste ?) brandit une toile blanche. Celle-ci, comme un hymne à la page blanche, constitue à la fois une invitation à peindre tout en insistant sur la difficulté de la création en art. Que doit-on voir au-delà de cette toile vierge qui occupe tout le premier plan ? Quel rôle joue exactement cette femme : modèle ou assistante ? Le regard interrogatif, l'arrière-plan construit avec de larges plages colorées suggèrent l'attention que le peintre, traditionnel dans sa formation, accorde aux courants les plus avant-gardistes.
Cette œuvre, placée en préambule donne le ton de l'exposition :
Étrange, au début, la Femme, le modèle de l'œuvre, inquiète d'apporter la Page blanche au peintre. […]. Le désir furtif, vite retenu, de leur souhaiter d'être aveugles pour qu'ils n'aient pas peur de devoir mettre de l'ordre dans cette inquiétante étrangeté qu'on soupçonne être la vie. Remplir la page blanche et devenir un peintre. Philippe Renaud
Jacques-Charles Derrey arrive à Nantes en 1913 où il se forme à l'École des Beaux-arts, puis dans l'atelier de Lucien Simon et de Louis Roger à l'École des Beaux-arts de Paris. Médaille d'or au Salon des artistes français en 1936, Grand prix de Rome de gravure, Directeur de l'École des beaux-arts de Valenciennes, puis enseignant à l'École polytechnique, Derrey illustre de nombreux livres et réalise des paysages.

Jean Auguste Dominique Ingres
Montauban, 1780 - Paris, 1867

Portrait de Mme de Senonnes
1814
Huile sur toile
106x84 cm
Achat à M. Bonnin en 1853

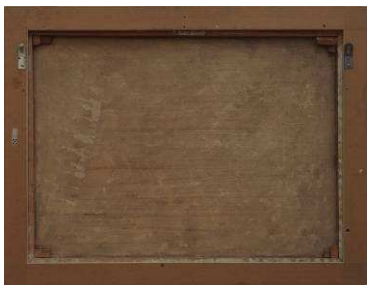
Ce célèbre portrait met en scène la jeune Marie Marcoz, alors maîtresse du vicomte Alexandre de Senonnes. Ami d'Ingres, celui-ci lui commanda un portrait de sa bien-aimée réputée alors pour sa beauté. Assise sur un moelleux canapé, dans un chatoiement d'étoffes et de bijoux, elle fait face au spectateur et l'interpelle du regard. Derrière elle, un miroir noir occupe la quasi-totalité de l'espace. Traité comme un aplat sombre, il isole l'ovale pur du visage et renforce son étrange présence. Par ailleurs, son pouvoir de réflexion laisse perplexe car il ne reflète que partiellement le modèle, ignore l'espace réel et occulte la présence de l'artiste. Le regard perdu dans le vague et le sourire énigmatique de la future Madame de Senonnes laissent à chacun le choix de l'interprétation. Ce chef-d'œuvre fascina P.Picasso, H.Matisse, A.Breton et L.Aragon.
La thématique de la toile et du reflet est ici centrale et mise en valeur par l'accrochage qui place *Brume* de Saâdane Afif en face-à-face.
Dans un miroir de fond et son reflet, le peintre [...] avoue l'obsession de son oeuvre derrière la sagesse apparente d'un portrait classique, mais cet aveu l'inquiète et lui inspire l'étrange attitude qui consiste à cacher, à peine, sa signature dans une carte fichée dans le cadre du miroir. Philippe Renaud.
Élève de David à Paris, Ingres, obtient en 1801 le premier prix de Rome où il séjourne de 1806 à 1820. Plus tard, il y dirigera l'Académie de France à Rome. Personnage incontournable de la scène artistique du XIXe siècle, il est principalement connu pour ses portraits où il excelle.

Saâdane Afif
Vendôme, 1970

Brume
2003
Panneau mural
Aluminium, adhésif réfléchissant
210x390 cm
Acquisition
Fonds national d'art contemporain
Dépôt au Musée des Beaux-Arts de Nantes le 07/12/2006

Brume est un assemblage de panneaux réfléchissants pour autoroute. Il constitue ici un monochrome inattendu, jouant sur les effets de lumière et de miroir. La fonction de l'objet utilitaire s'est perdue et l'artiste en exploite son ambiguïté identificatrice. Notre perception est mise en abîme dans cette œuvre à laquelle nous participons. Par ses capacités réfléchissantes, l'œuvre intègre le spectateur et reflète d'un jour nouveau le miroir noir d'Ingres...
Que reflètent deux miroirs quand ils se regardent ? L'infini d'un abîme interstellaire ou l'énigmatique reflet du vide à traverser. Se font-ils des clins d'œil de franche complicité pour mieux se mentir à eux-mêmes en guise de philosophie ? [...] Le miroir qu'on accroche au mur est-il un simple autoportrait qui se repose en votre absence, pour réfléchir un peu, dirait Jean Cocteau, avant de vous renvoyer votre image, à votre retour inopiné en vous-mêmes. Le flou fait-il partie de l'art de réfléchir ? Étranges ces images qui vous dessinent sans effort, mais tout naturellement à l'envers. Comme si vérité et mensonge étaient jumeaux, vrais ou faux selon l'humeur. Philippe Renaud
Diplômé de l'École des Beaux-arts de Nantes, Saâdane Afif fait partie d'une jeune génération montante d'artistes nantais. Il vit, depuis 2003, à Berlin.
Sans atelier, il s'installe souvent sur son lieu d'intervention. Le refus de s'isoler correspond à un souci de s'entourer pour créer.

Philippe Gronon
Rochefort, 1964



Verso n° 44, Achrome, Pietro Manzoni, collection du Musée des beaux-arts de Nantes
2010
Cette photographie représente le dos de la peinture de Piero Manzoni, *Achrome*, dans les collections du musée des Beaux-Arts de Nantes
Acquisition

En 2005, Philippe Gronon entreprend une nouvelle série de photographies en couleur, toujours à l'échelle un, représentant les revers de tableaux issus de collections privées et publiques. Sa démarche est toujours la même. Il prend une photo à l'argentique qu'il développe en chambre, puis numérise l'image afin de détourer l'objet. Enfin, il procède à une impression pigmentaire en couleur, contrecollée sur aluminium. *« Le résultat de cette opération photographique qui extrait la chose en la détourant pose alors la question de son statut, ni tout à fait image, ni réellement objet ».*
Sur le châssis photographié, apparaît la face cachée de l'œuvre, l'invisible devient visible. Transparaissent alors les stigmates et l'histoire du tableau : restaurations, salissures, poussières, signatures, étiquettes d'expositions et de transporteurs, inscriptions du propriétaire… L'artiste interroge ainsi une œuvre énigmatique de nos collections permanentes : l'*Achrome* de Piero Manzoni. Que voit-on derrière une œuvre qui n'a pas de sujet, ou plutôt qui est son propre sujet ? Et de fait, que nous révèle-t-il sur l'endroit ? L'envers témoigne mais ne révèle pas.
Depuis 1987, Philippe Gronon réalise des photographies selon un point de vue frontal et à l'échelle un, d'objets-supports de communication (tableaux d'ascenseur), de surfaces d'inscription (tableaux noirs) ou encore de réceptacles (coffres-forts).
Ces éléments, saisis hors de leur contexte d'utilisation, sont des surfaces apparemment neutres mais qui comportent des traces d'usage ou d'usures qui témoignent d'une histoire.

Piero Manzoni
Soncino (Italie), 1933 - Milan, 1963

Achrome
1958
Kaolin sur toile
60x89 cm
Achat à la Galerie Nathalie Seroussi en 1992

L'artiste italien Piero Manzoni peut être considéré, avec le Belge Marcel Broodthaers, comme l'un des pères spirituels de l'art conceptuel* en Europe.
En 1956, il signe le manifeste « *pour la découverte d'une zone d'images* » où il déclare entendre l'art comme « *découverte […] de zones authentiques et vierges* ».
L'année suivante paraît un second manifeste : « *l'art n'est véritable création…* ».
Il affirme qu'il faut atteindre sa propre mythologie personnelle en se libérant, par un processus d'auto-analyse, « *des faits étrangers, des gestes inutiles, [et de] la cohérence stylistique* ». C'est dans cette logique qu'en 1957, il réalise ses premiers « Achromes », après avoir vu à Milan *Les monochromes bleus* d'Yves Klein. L'œuvre n'a pas de couleur, elle n'est pas peinte en blanc. La toile est imprégnée de kaolin et de colle. La surface n'est rien d'autre que de la toile durcie et plissée :
« L'infini est rigoureusement monochrome ou, mieux encore, sans couleur », déclare Manzoni. Il joue sur l'ambiguïté toucher/vue. La texture de la toile est inattendue.
Cette œuvre ouvre le champ de la définition même de la peinture. La toile se suffit à elle-même. Le critique d'art italien Germano Celant écrivait en 1958 : *« dans ses œuvres, Manzoni fait table rase de toute interrogation et de toute préoccupation existentielle et commence à considérer le tableau comme une « aire de liberté » qui dès le début se dégage de toute implication chromatique et figurative et devient « achrome » : une surface et une toile muette, débarrassée de toute allusion, de toute description, de toute allégorie et de tout symbole… ».*
* Art conceptuel : est un mouvement de l'art contemporain apparu dans les années 1960 mais dont les origines remontent aux *Ready made* de Marcel Duchamp au début du XX^{e} siècle. L'art est défini non par les propriétés esthétiques des objets ou des œuvres, mais seulement par le concept ou l'idée de l'art.

Rosemarie Trockel
Schwerte (République fédérale d'Allemagne), 1952

Sans Titre
1988
Œuvre réalisée dans le cadre des Ateliers Internationaux des Pays de la Loire
Œuvre en 3 dimensions, Installation
Chemise blanche accrochée à un cintre, dans une vitrine.
200x50x30 cm
Achat à l'artiste en 1989
Frac des Pays de la Loire
Dépôt au Musée des Beaux-Arts de Nantes en 1993

Présentée de manière muséale (socle et vitrine), une simple chemise blanche suspendue à un cintre est accompagnée d'une araignée. Apparemment banal, ce vêtement a la particularité de pouvoir être porté indifféremment par les deux sexes – boutonnage à gauche et poignets à boutons de manchettes. Son étiquette « Justine Juliette Collection désir » fait référence en partie à l'héroïne de Sade. Au moment de l'installation de l'œuvre, une araignée est glissée dans la vitrine et en tissant sa toile, elle rejoue le geste initial de la fabrication de la chemise tout en introduisant un élément inquiétant. Invisible au premier abord, la petite bête nécessite une attention particulière de la part du visiteur. Privé de nourriture, l'arachnide ne survit que peu de temps et reste accroché discrètement. Jouant de la dialectique du vice et de la vertu, Rosemarie Trockel trouble la blancheur virginale du tissu par la présence de l'araignée, métaphore de la mort et/ou de l'abandon. Cette œuvre navigue sur la thématique de l'étrange et de la toile comme « celle que tisse l'araignée dans le plafond de chacun d'entre nous et qu'il nous faut domestiquer ». Philippe Renaud
Rosemarie Trockel se forme à l'École des Beaux-arts à Cologne et étudie l'anthropologie, la sociologie, la théologie et les mathématiques. Son œuvre polymorphe et déroutante, utilise différents médiums et objets divers. De nombreux indices désignent l'homme et son comportement, mais à travers l'expérience de l'artiste comme femme.

L'enfer et la maladie

« Ma grand-mère me disait : Regarde Toi longtemps dans une glace
Et tu verras le diable. Longtemps, j'ai fixé un miroir
Mais j'ai senti mon âme partir Et j'ai manqué de me trouver mal. » Camille Bryen

Les enfers désignent le royaume souterrain des morts dans la mythologie gréco-latine. Au singulier, il est le lieu destiné au supplice des damnés dans la religion chrétienne. Pour les écrivains et les artistes, il représente une source permanente d'inspiration, un sujet prisé, propice à l'expression de nos peurs les plus profondes. L'Ixion de Jules Elie Delaunay (1876) est l'exemple même du supplicié. À la douleur de son châtiment, se rajoute l'éternel recommencement de celui-ci. Le corps cristallise ici une souffrance atroce, traduite par la crispation des membres, une composition tendue, des contrastes violents de couleurs et de lumières.
Enfer ou paradis dans Spunkland de Gilbert & George ? Habitués à traiter de façon crue et très explicite des sujets de société brûlants comme le racisme, l'alcool, l'homosexualité, les deux artistes anglais proposent ici une image ambiguë. Ils se photographient nus, main dans la main, minuscules face à un univers gigantesque composé de gamètes vus au microscope. Sont-ils deux Adams au pays du foutre (traduction du titre), ou peut-être chassés de leur paradis ? Difficile interprétation ici, le sperme évoque le sexe mais renvoie aussi à l'enfer du sida.
Le corps est le point commun aux œuvres de cette section : le corps lieu de souffrance, le corps objet de plaisir sexuel, mais aussi le corps matériau de l'œuvre avec la performance de Jana Sterbak. Qu'attendons-nous de l'artiste ? Qu'il nous offre son corps comme combustible pour fournir l'énergie qui nous permettra de comprendre le monde et repousser nos peurs ?

Jules Elie Delaunay
Nantes, 1828 - Paris, 1891

Ixion précipité dans les enfers
1876
Huile sur toile
114x147 cm
Acquisition en 1880

Cette œuvre illustre le supplice d'Ixion. Personnage de la mythologie grecque, il incarne le vice, la trahison, la récidive et le châtiment perpétuel.
Roi des Lapithes (tribu du nord de la Thessalie), il assassine son beau-père Eionée.
Malgré tout, Zeus l'accueille sur l'Olympe. Mais Ixion tente de séduire Héra. Furieux, Zeus lui envoie une nuée ayant les traits de son épouse. Ixion la viole. Il est condamné à être attaché à perpétuité sur une roue enflammée qui tournoie au-dessus du Tartare (les Enfers).
Artiste officiel et académique, Jules-Elie Delaunay est fasciné par les grands mythes fondateurs. L'aspect effroyable et terrifiant de la punition est rendu avec réalisme, souligné par une palette sombre, à dominante noire et rouge. Le corps convulse, le visage est figé dans la douleur.
Le choix du sujet permet d'opposer subtilement attraction et répulsion. Il révèle en effet à la fois notre attirance pour le morbide et la nécessité d'une mise en garde, deux facteurs constitutifs de notre fonctionnement, de notre société.
Portraitiste de talent et peintre d'histoire, Jules-Elie Delaunay est un héritier du classicisme d'Ingres et du *Seicento* italien. Il reçoit de nombreuses et prestigieuses commandes à Nantes et surtout à Paris : l'Opéra Garnier et le Panthéon.

Giacomo Farelli (attribué à)
Rome, 1624 - Naples, 1701

Déploration sur le corps du Christ
XVII[e] siècle
Huile sur toile
96x135 cm
Achat à M. Cacault en 1810

Si le thème de la *Déploration de la Vierge* est très fréquemment traité par les peintres et sculpteurs, ce tableau se distingue par le recours à un cadrage extrêmement resserré. L'attention se concentre sur les deux personnages principaux.
Le corps du Christ, vu en raccourci, n'est pas sans évoquer le chef-d'œuvre d'Andrea Mantegna, *La lamentation sur le Christ mort*, de 1480, conservé à la Pinacothèque de Brera. La différence est que le corps du Christ est ici disposé en diagonale, rompant ainsi avec la rigidité verticale de la version du peintre de la Renaissance.
Le Christ semble serein, plongé dans un sommeil éternel. Son corps ne porte pas les stigmates d'une mort douloureuse. Cette iconographie met en exergue la volonté de l'Eglise au XVII[e] siècle : rassurer le fidèle en insistant sur la plénitude de l'homme face à la mort, puisque la résurrection l'attend.
La Vierge Marie, par contre, revêtue de son ample manteau d'azur, incarne la *mater dolorosa*, la vierge de douleur. Elle pose son visage sur le torse de son fils et esquisse un geste de déploration, les deux mains grandes ouvertes, au-dessus du drapé et de l'épaule de son fils. Le jeu des mains et des pieds anime par ailleurs la composition de façon originale.
Le peintre réussit ici à synthétiser les différents courants de l'époque avec les influences du passé. Il réalise une œuvre destinée à la dévotion privée, où les questions de l'amour filiale et du sacrifice sont posées.
Formé à Naples dans l'atelier d'Andrea Vaccaro, Giacomo Farelli est fortement influencé par la veine naturaliste des peintres caravagesques Massimo Stanzione et Filippo Vitale.

Jana Sterbak
Prague (Tchécoslovaquie), 1955

Artist as a combustible
1986
Photographie couleur
Tirage couleur
29,8x20,4 cm
Achat à la Galeria Toni Tapies en 2002
Fonds national d'art contemporain
Dépôt au Musée des Beaux-Arts de Nantes le 10/12/2003

Cette photographie montre Jana Sterbak lors d'une performance en 1986. L'artiste se met en scène pendant trente secondes dans un scénario étrange : elle se tient debout avec une coupelle de poudre posée sur son crâne qui s'enflamme et crée un jaillissement de lumière. Le corps est baigné d'un halo lumineux et sa silhouette se découpe dans l'espace. Le spectateur se trouve pris entre deux sentiments forts : l'éblouissement de ce jeu de lumière et l'inquiétude devant cette mise en danger corporelle. La photographie, seul vestige de cette performance, fixe ce moment d'embrasement dans une immobilité surréelle. Par le titre de l'œuvre, *Artist as a combustible*, l'artiste suggère que notre société contemporaine attend beaucoup des artistes : en effet, ils vont parfois jusqu'à se mettre en scène dans des situations extrêmes pour nous ouvrir les yeux sur le monde actuel.
C'est le feu qui illumine et qui attire, brûle l'imagination pour mieux la tromper. L'artiste le laisse s'échapper de son cerveau fécond comme on laisse se développer une épidémie mortelle. C'est alors la punition après l'amour forcément trahi, la souffrance à tout jamais d'une roue de feu, qui, doit-on le soupçonner, devient plaisir nécessaire. Philippe Renaud.
L'œuvre de Jana Sterbak oscillant constamment entre l'ironie et le paradoxe, l'absurde et la tragédie, fait appel à un vaste registre de matériaux et à de multiples références. Son travail propose une multitude de pistes centrées vers une réflexion sur les limites de la condition humaine.

Sophy Rickett

Londres (Royaume-Uni), 1970

Vauxhall Bridge

de la série : Pissing Women
1995
5/5
Prise de vue réalisée à Londres
N° 1 d'une série de trois œuvres
Photographie noir et blanc, tirage argentique contrecollé sur aluminium
102x102 cm (hors marge)
(Tiré par John Barton, Richie Colour)
Achat à l'artiste
Fonds national d'art contemporain
Transfert au Musée des Beaux-Arts de Nantes le 29/06/2007

Vauxhall Bridge, appartient à la série *Pissing Women* où Sophy Rickett photographie des femmes urinant debout devant des immeubles emblématiques du pouvoir masculin.
La composition est très simple, mais la narration plus complexe. Au premier plan, une femme vêtue comme une *business women* en tailleur et talons hauts, urine « comme un homme » sur le pont *Vauxhall bridge* à Londres. A l'arrière-plan, illuminé de tous ses feux, le fameux bâtiment du MI6 (Military Intelligence Six), symbole masculin de pouvoir et de puissance, s'impose dans la nuit. Cette photographie, non retouchée, peut être comprise comme une simple satire du comportement masculin, mais on peut aussi y voir une volonté d'affirmation et de revendication féministe. L'œuvre joue des contrastes de lumière et d'obscurité, pour construire un espace où la photographie souligne la violence du sujet ainsi que son absurdité.
Sophy Rickett née en 1970 à Londres, étudie la photographie à l'Université de Communication de Londres. Après son diplôme du Royal College of Art, son travail commence à être reconnu à la fin des années 1990. *Vauxhall Bridge* est une de ses premières œuvres.

Gilbert & George

Gilbert Prouch, San Martino in Badia (Italie), 1943
George Passmore, Plymouth (Royaume-Uni), 1942, dit

Spunkland

1997
Installation murale de douze éléments
Techniques mixtes
190x302 cm
Acquisition
Fonds national d'art contemporain
Transfert au Musée des Beaux-Arts de Nantes
le 29/06/2007

Spunkland est une œuvre imposante constituée d'un assemblage de panneaux photographiques. Les deux artistes apparaissent à gauche au premier plan. Vus de dos, ils semblent contempler le paysage qui s'offre à eux et qui ressemble à une peinture gestuelle abstraite. Comme l'indique le titre (*spunk* en anglais signifie foutre), il s'agit en réalité d'un nuage de spermatozoïdes. Établissant un rapport d'échelle entre la figure humaine minuscule devant l'immensité des gamètes vus au microscope, ils détournent avec ironie la figure romantique de l'artiste face au cosmos et l'infini. L'œuvre de part sa dimension et son graphisme publicitaire a un impact visuel immédiat et une dimension plutôt onirique alors que le sujet reste assez cru. Entre enfer et paradis, douleur et jouissance, le sperme évoque à la fois la vie et ses plaisirs, mais aussi dans le contexte du virus du sida, la mort. Aussi, les interprétations sont variées : Gilbert et George sont-ils condamnés comme Adam et Eve à l'errance et à la douleur, ou au contraire s'apprêtent-ils à plonger dans un océan de plaisir infini ? Doit-on voir dans cette œuvre une mise en garde, ou un appel à la vie ?
Gilbert et George se sont rencontrés en 1967 à l'École d'art de Saint Martin, à Londres, et depuis lors ont toujours travaillé ensemble. Les sujets abordés, souvent violents et crus, visent à susciter l'émotion. Ils déclarent « proposer un art de la confrontation, un art qui ait un sens, qui traite de sujets universels presque inacceptables ».

Le rêve et l'imaginaire

« Chaque rêve qui réussit est un accomplissement du désir de dormir.»
Sigmund Freud, 1900

Le rêve est intimement lié à l'inconscient depuis que Sigmund Freud, à l'aube du XXe siècle, le définit sous le prisme de la psychanalyse. Il s'agit pour lui d'un état inconscient, d'un phénomène psychique se produisant pendant le sommeil.
À l'inverse, l'imaginaire est le produit d'un état conscient, de la faculté qu'a l'esprit de se représenter des images.
L'œuvre de Georges de La Tour est à la frontière de ces deux notions. Le personnage de Joseph est en train de rêver. L'image peinte par l'artiste est une projection réelle de l'inconscient de Joseph. Il voit l'ange lui transmettre le message divin et nous sommes les témoins de l'imagination de l'artiste. La mise en scène et le clair-obscur contribuent à donner un aspect mystique et inaccessible à ce songe.
Les deux autres œuvres présentées résultent directement de l'imagination des artistes. On Kawara matérialise une durée inaccessible à l'échelle humaine, un passé imperceptible et un futur fantasmé, sous la forme d'une boîte contenant 24 CD audio de 60 minutes. Des voix d'hommes et de femmes égrènent des dates s'étalant sur un million d'années. A contrario, Alexandre Chantron suspend le temps. Les nymphes viennent de mourir. De leurs corps enchevêtrés et sans vie, se dégagent un sentiment ambigu, à la fois sensuel et violent. Le récit contraste ici fortement avec l'atmosphère doucereuse de l'œuvre.

Alexandre Chantron
Nantes, 1842 - ?, 1918

Feuilles mortes
1902
300x215 cm
Don Madame Alexandre Chantron en 1918

Feuilles mortes ! est une œuvre qui valut au peintre les honneurs (seconde médaille du salon de 1902) mais dont le sujet reste difficile et obscur. Elle est accompagnée d'un poème élégiaque qui figure sur le cadre, écrit par un poète nantais quelque peu oublié, Dominique Caillé. Mais il est aujourd'hui difficile de dire qui du peintre ou du poète a inspiré l'autre. De jeunes femmes nues, inanimées, jonchent le sol couvert de feuilles mortes dans un sous-bois. Les corps cadavériques prennent une tonalité orangée sous l'effet d'un soleil couchant. Les couleurs roses et chaudes, le traitement lumineux du ciel à l'arrière plan, la présence des corps enchevêtrés dans un vallon, suscitent un sentiment ambigu. Si ces nymphes sont mortes violemment, empoisonnées, le paysage paraît au contraire très paisible, comme étranger à ce qu'il abrite. Allusion au temps qui passe, à la jeunesse perdue ? Symbolique des saisons qui ponctuent le cycle de la vie ? Complaisance morbide ? L'interprétation reste ouverte… L'artiste s'éloigne en tout cas du style plus réaliste de sa jeunesse pour traiter un sujet dans la veine symboliste héritée de Gustave Moreau.
Maître d'une certaine école nantaise de peinture, Chantron est un artiste à redécouvrir. De formation académique, il fait ses classes chez Bouguereau, puis carrière au salon de Paris, en proposant des sujets variés, facilement accessibles au grand public.

Georges de La Tour
Vic-sur-Seille, 1593 - Lunéville, 1652

L'Apparition de l'ange à saint Joseph dit aussi Le Songe de saint Joseph
1ère moitié XVIIe siècle
Huile sur toile
93x82,2 cm
Achat à M. François Cacault en 1810

Grâce à la présence d'une signature, ce tableau est un des points de départ de la redécouverte de l'œuvre de Georges de La Tour, à partir de 1915. Elle appartient à la deuxième partie de la carrière de l'artiste, alors qu'il pratique cette manière nocturne si caractéristique, fondée sur une simplicité de la composition, un usage de la lumière artificielle et une simplification des volumes.
Dans *Le songe de saint Joseph*, l'ange prévient celui-ci de la conception divine du Christ. Cependant, rien ne permet ici d'identifier les deux acteurs de la scène car de La Tour dépeint les personnages sacrés comme de simples humains, laissant planer la possibilité poétique d'une double interprétation.
Simple scène de la vie quotidienne ou mystère sacré ? L'ange n'est-il qu'un enfant ? Et saint Joseph un vieillard endormi ? Aucun attribut ne permet de le savoir.
Le procédé de la source lumineuse unique, la flamme de la bougie, occultée par le bras au premier plan, permet à l'artiste de jouer subtilement avec les zones d'ombre : seul un fin rai lumineux ourle la main de l'ange, éclaire son écharpe brodée et le profil de son visage. Saint Joseph que l'on devine dans la pénombre est-il en train de dormir ?
La lumière, subtilement rendue, confère à cette scène réaliste une dimension sacrée.
Une atmosphère recueillie et mystérieuse baigne les deux personnages. Il s'agit d'une lumière métaphorique, simulée, au sens où Hegel l'entend, c'est-à-dire « recréée par l'esprit », un éloge à la bipolarité de notre âme, à la fois claire et obscure.

On Kawara
Kariya (Japon), 1933

One Million Years (Past and Future)
2002
CD audio
13,5x26,2x13,5 cm
Achat à la Akira Ikeda Gallery en 2003

One Million Years est constituée de 24 CD audio, de 60 minutes chacun, classés dans une boîte en bois. Ces CD correspondent à l'enregistrement d'une exposition exclusivement sonore organisée par la galerie Ikeda (à Berlin) en 2002.
Des hommes et des femmes énumèrent alternativement des dates passées, de 988 628 à 983 821 avant J.-C. (Préhistoire) et des dates futures, de 13 293 à 19 155 de notre ère.
Cet inventaire temporel permet de prendre conscience du temps à l'échelle de l'histoire de l'humanité, de réaliser à quel point ce temps est infini et insaisissable. Il nous rappelle que nos vies sont courtes face à celle de notre univers.
Ce travail nous place face au néant, au vide, à l'inaccessible et à la frustration.
Autodidacte, On Kawara réalise ses premières sculptures en 1953. Après avoir quitté le Japon en 1959, il voyage en Amérique et en Europe et participe, à partir de 1966, au mouvement conceptuel.
Fondée sur la notion de temps, son œuvre, étroitement associée à sa biographie, est composée de *Date Paintings* : des tableaux monochromes réalisés en une journée, datés dans la langue du pays et complétés d'un journal du jour.
Il prolonge ce travail par l'envoi de cartes postales ou de lettres, de listes de gens qu'il rencontre, ou de livres qu'il lit. Il rappelle ainsi à ses correspondants qu'il est toujours en vie.

La mort, le crime et la métamorphose

« Je t'avais dit, Sophie qu'il arriverait un malheur [...]. Heureusement que la figure et les bras n'ont pas eu le temps de fondre... Je suis très habile médecin, je pourrai peut-être lui rendre ses yeux. Déshabillez-la poupée, mes enfants pendant que je prépare mes instruments [...]. »
Comtesse de Ségur, 1858

Notre terreur primitive de la mort et nos craintes enfantines enfouies expliquent, selon Sigmund Freud, notre inquiétude, notre effroi face à des êtres et des environnements pourtant coutumiers qui nous apparaissent soudainement étranges. Les artistes et écrivains se plaisent à se confronter à la mort en lui donnant différents visages. Lucrèce et Judith, héroïnes très prisées par les peintres du XVII^{e} siècle, incarnent deux images opposées de la mort. La première, victime, lave par son suicide l'honneur de sa famille. Le tableau de Jacques Blanchard s'éloigne du sujet historique pour se concentrer sur l'aspect dramatique et humain. La seconde, criminelle, tue pour libérer son peuple. Giovanni Battista Spinelli la peint en guerrière froide et déterminée.
C'est souvent une mort symbolique que les artistes abordent. Pietro Della Vecchia, au XVII^{e} siècle, l'évoque dans la métamorphose de Tirésias en femme. La mort est ici synonyme d'un changement d'état. Georges Rochegrosse déplore la disparition de la poésie, tuée par la ville moderne du début du XX^{e} siècle. Dans la veine surréaliste, Claude Cahun utilise des objets à fonctionnement symbolique pour mettre en scène de petites compositions éphémères qu'elle photographie. Dans l'une d'elles, apparaît un personnage transpercé d'une lance identifié comme « Le père ». Hommage ou allusion inconsciente au père de l'artiste décédé quelques années auparavant ?

Jacques Blanchard
Paris, 1600 - Paris, 1638

La mort de Lucrèce
1ère moitié XVII^{e} siècle
Huile sur toile
74x61 cm
Achat à Eric Turquin Expertise (SA)
Avec la participation de l'Etat (DMF) en 1989

La Mort de Lucrèce est un sujet souvent traité par les artistes de la première moitié du XVII^{e} siècle. Héroïne exemplaire, elle incarne la vertu, la femme chaste qui se donne la mort pour laver son honneur et sauver son royaume.
Lucrèce est romaine. Violée par le fils du roi étrusque Tarquin le Superbe, elle dénonce publiquement le crime de son agresseur puis se poignarde dans les bras de son père. Cet événement précipite la chute de Tarquin et aboutit à la création de la République romaine en 509 av. J.-C., qui célèbre toujours Lucrèce comme l'une de ses figures fondatrices.
L'artiste choisit de représenter le moment fatal où Lucrèce tient son arme fermement. Elle regarde vers le ciel, le prend à témoin et l'implore en même temps.
Blanchard met en lumière le geste déterminé et surtout la poitrine sensuelle du modèle qui s'offre au poignard. C'est par la gestuelle que Blanchard incarne l'effroi que doit nous inspirer la vue de cette terrible scène.
Rival du célèbre Simon Vouet, Jacques Blanchard est formé à Lyon par Horace Le Blanc. A la suite d'un long séjour en Italie, il devient particulièrement sensible à l'influence de Véronèse et du Titien, au point d'être parfois surnommé « le Titien français ». Sa touche brillante et sensuelle garde le souvenir de l'art vénitien, mais ses compositions portent la marque du classicisme bolonais et parisien.

Giovanni Battista Spinelli (attribué à)

Judith qui vient de trancher la tête d'Holopherne

XVII[e] siècle
Huile sur toile
80x68 cm
Achat à M. François Cacault en 1810

Tirée du livre de Judith (ancien testament), cette œuvre met en scène la jeune héroïne criminelle. Jeune veuve originaire de Béthulie, alors assiégée par le général assyrien Holopherne, elle se rend dans le camp ennemi, séduit et enivre le guerrier pour mieux le décapiter. La tête rapportée sera clouée aux portes de la ville et mettra fin au siège. Le modèle, aux formes pulpeuses difficilement contenues par son beau vêtement, serre de la main l'épée de sa victoire tandis qu'elle porte son regard au loin, se protégeant de la lumière par sa main en visière. Cette Judith s'inscrit dans une série réalisée par le peintre de personnages cadrés à mi-corps, plongés dans un clair-obscur dramatique à la manière caravagesque. Le clair-obscur joue ici un rôle narratif primordial : la lumière dirigée tombe de la partie supérieure gauche sur les atouts séduisants de la belle (décolleté plongeant, étoffes soyeuses, carnation laiteuse) puis sur la vision morbide de la tête fraîchement décapitée.
L'ambiguïté du personnage se trouve ainsi mise en avant ; Judith est à la fois une séductrice élégante et une meurtrière sans état d'âme guidée par sa foi.
« Elle s'avança alors vers la traverse du lit proche de la tête d'Holopherne, en détacha son cimeterre, puis s'approchant de la couche, elle saisit la chevelure de l'homme et dit : *Rends-moi forte en ce jour, Seigneur, Dieu d'israël* ! ». (Judith 13.6.10)
Giovanni Battista Spinelli, originaire de Bergame, est connu entre 1640 et 1660, alors que son activité se déploie entre Naples et Chieti.

Jean Benner

Mulhouse, 1836 - Paris , 1906

Salomé

avant 1907
Huile sur toile
118x80 cm
Don de Many Benner en 1907

Sur un fond sombre, une jeune femme au regard fixe nous présente un plateau sur lequel est posée une tête humaine décapitée. Il s'agit de Salomé (Évangile selon saint Matthieu, 14, 1-12, et Évangile selon saint Marc, 6,14-29). Fille d'Hérodiade, elle charme au cours d'une danse son beau-père, le roi Hérode qui, envoûté, déclare lui accorder ce qu'elle souhaite. Sur le conseil de sa mère, la danseuse demande la tête de saint Jean-Baptiste. Hérode exécute ses désirs et après avoir fait décapiter le Saint par un bourreau, lui fait apporter sur un plateau. Contrairement à l'iconographie traditionnelle, Benner s'intéresse non pas à l'épisode de la danse mais à sa conclusion sanglante. Il joue ainsi sur l'ambiguïté de Salomé qui oscille entre innocence et culpabilité. Cette figure inspire fascination et horreur ; transparence des voiles, sensualité de la chair, pureté des traits, regard envoûtant contrastent avec l'atrocité du sujet.
L'atmosphère capiteuse, la palette sourde aux reflets jaunes donnant un aspect surnaturel au visage, et la frontalité de la scène accordent un charme troublant, très proche de l'esthétique des symbolistes.
Jean Benner, issu d'une famille de peintre, suit les leçons de Pils et de Henner à Paris, qui lui enseignent un métier académique. Il expose au Salon, dès 1857. C'est à la suite d'un voyage en Italie en 1866 qu'il aborde de nouveaux genres – portraits, paysages et sujets mythologiques ou religieux.

Pietro Della Vecchia (Pietro Muttoni, dit)
Venise, 1603 - Venise, 1678

Le devin Tirésias se métamorphosant en femme
XVII[e] siècle
Huile sur toile
107x142 cm
Achat à M. Dumouillé en 1896

Tiré des *Métamorphoses* d'Ovide (III, 316-338), cet épisode représente le devin grec Tirésias aux côtés d'une femme nue, un sabre à la main, séparant deux serpents. Le récit précise qu'ils sont en train de s'accoupler. Tirésias tue la femelle. Il est aussitôt transformé en femme. Sept ans après, il rencontre à nouveau deux serpents entrelacés et reproduit son geste. Il retrouve alors sa forme première.
Pour avoir fait l'expérience des deux sexes, Tirésias est choisi pour arbitrer une querelle entre Zeus et Héra relative au plaisir dans l'amour.
Jupiter prétend que la femme prend plus de plaisir que l'homme et son épouse Junon prétend le contraire. Les dieux demandent son avis à Tirésias. Il donne raison à Jupiter. Junon, *« plus offensée qu'il ne convenait de l'être pour un sujet aussi léger, condamna les yeux de son juge à des ténèbres éternelles »* (*Métamorphoses*, III, 316-338). Jupiter ne pouvant aller à l'encontre de la décision de Junon, pour compenser sa cécité, offre à Tirésias le don de divination et une vie longue de sept générations.
Ce sujet évoque la perte d'identité, engendrée à la suite de la rencontre de serpents, symboles de pulsion de vie et de libido.
Peintre officiel de la République de Venise, Pietro della Vecchia s'inspire principalement de la peinture du XVIe siècle et tout particulièrement du Titien et de Giorgione. Réputé pour ses portraits, il réalisa également quelques cartons pour le décor de mosaïques de la basilique San Marco.
Il réalise ici une composition étrange, dans l'esprit baroque, illustrant un sujet mythologique peu commun.

Brassaï (Gyula Halasz, dit)
Brasso (Autriche-Hongrie), 1899 - Paris, 1984

Sans titre
vers 1935
Tirage sur papier aux sels d'argent. Original de l'époque
22,5x29,3 cm
Achat à la succession Brassaï 2010

Après des études à l'École des Beaux-arts de Budapest, puis de Berlin, Brassaï arrive à Paris en 1923 et se consacre à la photographie, qui le rend vite célèbre grâce à la publication d'ouvrages comme *Paris de nuit*, préfacé par Paul Morand, en 1932, ou de ses clichés dans la revue surréaliste *Minotaure*. C'est en 1949 qu'est publiée *Anthologie de la poésie naturelle*, sous la direction de Camille Bryen et Alain Gheerbrant, dans laquelle sont reproduites dix photographies de Brassaï, ainsi qu'*Histoire de Marie* reproduisant des propos tenus par sa femme de ménage.
Les photographies de Brassaï témoignent de la « créativité du hasard » que recherchait alors Camille Bryen. La rue lui offre un spectacle qu'il fixe sur la pellicule : objets trouvés, graffitis, affiches, autant de motifs qui appellent le rêve, l'interprétation, comme ici les restes d'un poupon accroché à une baraque foraine dont le sens demeure énigmatique.

« [...]. La maman revint, prit des ciseaux, détacha le corps cousu à la poitrine : les yeux, qui étaient dans la tête, tombèrent sur ses genoux ; elle les prit avec des pinces et les replaça où ils devaient être, et pour les empêcher de tomber encore elle coula dans la tête, et sur la place ou étaient les yeux, de la cire fondue qu'elle avait apportée dans une petite casserole [...] ».
Comtesse de Ségur, *Les Malheurs de Sophie*, 1858.

Raoul Michelet/Ubac
Malmédy, 1910 - Paris, 1985

Objet
1935
18 x 13 cm
Photographie d'un objet de Camille Bryen
Fondation Camille Bryen sous égide de la Fondation de France
Dépôt au Musée des Beaux-Arts de Nantes en 1994

L'œuvre présentée est la photographie d'un objet créé par Camille Bryen (Nantes1907-Paris, 1977). *Objet*, constitué d'éléments divers sans liens apparents (jambes et buste de poupée, boîte, chaînes) évoque une sorte de pantin désarticulé, un être étrange sans tête, proche de la métamorphose. Il s'inscrit dans la mouvance surréaliste des années 1930 qui conçoit, à partir d'associations non rationnelles et non esthétiques, des objets à fonctionnement symbolique. Proche de Bryen dans sa recherche de l'irrationnel, Ubac crée des photos qui « sont les véhicules de ses obsessions et de sa révolte, l'objectivation de ses désirs lui permettant d'appréhender de plus en plus vastement sa réalité », pour reprendre les termes de ce dernier lors de la présentation des photographies à l'Exposition surréaliste à la Louvière en Belgique en 1935.
Dans les années 1930, Raoul Michelet, qui ne signe pas encore Ubac, fréquente le groupe surréaliste et pratique la photographie. En 1935, il publie avec Camille Bryen un recueil de poèmes et de photos, *Actuation poétique*, annoncé par un tract incitatif : « Affichez vos poèmes, affichez vos images ».

Claude Cahun (Lucy Schwob, dit)
Nantes, 1894 - Saint-Hélier (Royaume-Uni), 1954

Le Père
1932
Epreuve aux sels d'argent
23,6x17,7 cm
Achat en 2000

Le Père appartient à la série de photographies que Claude Cahun réalise à partir de mises en scène d'objets. Présentées lors de l'exposition surréaliste chez Charles Ratton (célèbre galeriste parisien d'art africain) en 1936, elles illustrent également un recueil de poésie pour enfants le *Coeur de Pic*, publié en 1937. Ces scénographies éphémères, souvent installées sur le sable ou en extérieur, réunissent des objets trouvés ou confectionnés – figurines, bibelots, coquillages, os, insectes – et invitent à une lecture allégorique et symbolique.
Le père de l'artiste est ici décrit d'une manière humoristique comme un pantin frêle constitué d'os de sèche, de bouchons de liège, de cuillère en bois et de plumes, tout prêt à être pulvérisé par les vagues. Les interprétations sont diverses : hommage à l'homme décédé en 1928, règlement de compte œdipien, évocation d'une enfance fragilisée par la folie d'une mère et l'angoisse d'un père face à cette fatalité ?

Petite-nièce de l'orientaliste Léon Cahun, nièce de l'écrivain Marcel Schwob et fille de Maurice Schowb, propriétaire du journal nantais *Le Phare de la Loire*, Lucie Schwob prend, vers 1917, Claude Cahun comme pseudonyme. Installée à Paris où elle se lie avec les surréalistes (H.Michaux, A.Breton), elle développe de multiples activités : poète, essayiste, photographe, comédienne... qui reflètent sa quête permanente d'identité.

Georges Rochegrosse
Versailles, 1859 - ?, 1938

La mort de la pourpre
Huile sur toile
219x298 cm
Don de l'artiste en 1926

Peintre d'histoire, Georges-Antoine Rochegrosse n'hésite pas à recourir à de très grands formats pour représenter la mort de personnages illustres de l'Antiquité ou la fin des civilisations. On ne saurait toutefois reconnaître en lui un artiste exclusivement soucieux de livrer au public une image à la fois spectaculaire et documentée du passé. Il porte également un regard critique sur la société de son temps : le contexte emblématique de la révolution industrielle. Il prend tout son sens dans *La Mort de la pourpre*.
Les commentateurs de cette immense composition, exposée au Salon des artistes français de 1914, quelques semaines avant le déclenchement du premier conflit mondial, s'accordent assez logiquement à reconnaître dans la grande figure couchée celle d'Orphée, reconnaissable à sa lyre et à sa tête nimbée. Si Rochegrosse a déjà représenté Orphée vêtu de pourpre – couleur associée à l'idée de *« dignité souveraine »* dans le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* – il donne vraisemblablement à cette couleur et au titre du tableau un sens plus général, l'associant, selon son ami Camille Mauclair (historien d'art et critique littéraire), à *« la fin de l'éclat, du rêve, de l'imagination »*.
Qu'on reconnaisse Orphée ou *« le cadavre d'une muse asphyxiée dans cette atmosphère industrielle »* (Louis Hourticq), pleurée par un *« poète [...] d'aujourd'hui »* (Mauclair), *« un rêveur moderne »* (Gustave Kahn), voire, pourquoi pas, l'artiste lui-même, l'œuvre tient à la fois du manifeste esthétique et d'un constat dramatique sur l'époque et sur l'art. Rochegrosse s'efforce de renouveler l'iconographie d'une figure mythique qui a connu bien des incarnations au plus fort du symbolisme en insérant cette mort d'Orphée dans la contemporanéité.
L'interprétation de Camille Mauclair, selon laquelle l'œuvre illustrerait une lamentation sur *« l'art romantique tué par le modernisme, sur la beauté insultée par les cités du machinisme »*, semble pertinente.

Visages et masques

« Tout portrait se situe au confluent d'un rêve et d'une réalité.»
Georges Perec, 1978

Le visage est la partie de notre corps que l'on dévoile le plus facilement à l'autre. Il permet d'identifier un individu, de lire ses émotions, d'entrevoir parfois son parcours de vie. Il est aussi le siège de l'identité et le seul fragment de notre anatomie qui jouit de la totalité de nos sens. En histoire de l'art, il est lié au genre du portrait depuis les débuts de la représentation, et fascine encore les artistes contemporains. Dans le très grand tableau de Gérard Gasiorowski, un visage surgit de la matière et remplit tout l'espace, échappant complètement à la volonté de l'artiste. C'est Kiga (dernière et première syllabe du nom du peintre), la personnification de la peinture, qui révèle ici son identité en effaçant celle de l'auteur.
Les portraits photographiques de Craigie Horsfield hypnotisent. Comment, par ce médium qui enregistre une réalité objective, réussit-il à transmettre la personnalité, l'intimité de ses modèles ? D'un clair-obscur noir et blanc émerge le visage grand format d'une inconnue qui nous pénètre du regard.
Dans les vidéos issues de ses performances, Marina Abramovic place son visage au centre de son dispositif. Il devient une fenêtre ouverte sur les sensations physiques et mentales qu'elle perçoit.
Le masque est une seconde peau qui cache et révèle à la fois. Grace à lui, je peux être un autre. La question de l'identité et du genre est au cœur du travail de Claude Cahun. Dans ses autoportraits, masques, maquillage, déguisements mettent en lumière la complexité d'une personnalité.
Visage ou masque ? *Le Petit roi* de Rosemarie Trockel dérange par son visage enfantin ouvert sur le vide, coiffé d'une couronne qui nous espionne de ses yeux.

Marina Abramovic
Belgrade (Yougoslavie (avant 1991)), 1946

Video Portrait Gallery
1999
Nouveaux médias, Vidéo
Projection sur moniteurs d'une série indissociable de 14 portraits de l'artiste filmés lors de performances réalisées entre 1975 et 1998.

Marina Abramovic est l'une des figures fondatrices de l'art de la performance depuis les années 1970. Ses performances sont comme des rituels initiatiques où elle utilise son corps comme médium et sa vie personnelle comme scénario. La mise en scène symbolique des étapes de la vie passe par la mise en danger de sa propre personne jusqu'aux limites physiques et mentales de la douleur. *Vidéo Portrait Gallery* constitue, à travers une série d'autoportraits, une mini-rétrospective de son travail de 1975 à 1998. Son visage est au centre du dispositif. On l'observe dans différents scénarios, tous éprouvants physiquement et psychiquement (laver avec acharnement des os de squelette, brosser les cheveux jusqu'à arrachage, pousser un hurlement sans interruption jusqu'à épuisement, laisser des serpents se promener sur son corps et son visage ou manger un oignon avec la peau). Poussant les frontières du supportable, elle place le spectateur dans une situation inconfortable le poussant à réagir : « Je suis intéressée par l'art qui dérange et qui pousse la représentation du danger. Et puis, l'observation de public doit être dans l'ici et maintenant. »
Marina Abramovic est une artiste serbe née à Belgrade en 1946. Ses premières œuvres se présentaient comme une rébellion contre son éducation stricte et la culture répressive de la Yougoslavie d'après-guerre de Tito. En 1975, sa rencontre avec Ulay marque le début d'une fructueuse collaboration artistique. Depuis 1988, elle enchaîne des performances en solo.

Craigie Horsfield
Cambridge (Royaume-Uni), 1949

Ewa Chrobak Wispiankiego 6, Krakow, October 1976
1988
Epreuve aux sels d'argent
167x151 cm
Don de la Société des amis du Musée des Beaux-Arts de Nantes en 2003

Craigie Horsfield affiche des intentions sociales et une esthétique fondée sur la relation. *« L'œuvre d'art,* annonce-t-il*, est passée de l'objet à l'action dans l'espace de la relation, l'œuvre d'art est une manière d'être en relation ».*
L'artiste associe films, photographies, sons, gravures et dessins pour interroger à la fois l'art et la vie, le familier et l'extraordinaire, l'épique et le quotidien.
De 1969 et 2005, il sillonne l'Europe : Londres, Cracovie, Barcelone, Rotterdam… et réalise des séries de portraits et de scènes de rue où les contours sont flous et où noirceur et douceur rivalisent.
La composition frontale, le décor inexistant, ne permettent pas de situer et de caractériser le modèle.
L'artiste tire ses photographies en grand format donnant à ses modèles un caractère monumental auquel le spectateur peut difficilement se soustraire. Il ne livre jamais de renseignement sur le statut de la personne portraiturée, il précise par contre le nom, le lieu et la date de prise de vue.

Disc-jockey en Allemagne dans les années 1970, Craigie Horsfield s'installe à Londres dans les années 1980.
Il devient un acteur essentiel de la scène artistique contemporaine, grâce à une nouvelle approche de la photographie et l'un des principaux protagonistes du réalisme social en Angleterre dans les années 1990.

Gérard Gasiorowski
Paris, 1930 - Lyon, 1986

Kiga-Crucifixion-Trace
1984
Huile sur toile
200x200 cm
Achat à la Galerie Maeght en 1985
Frac des Pays de la Loire
Dépôt au Musée des Beaux-Arts de Nantes le 27/10/1989

En 1976, Gérard Gasiorowski décide d'abandonner définitivement son patronyme au profit de « AWK » (l'Académie Worosis Kiga), composée de 400 artistes fictifs, représentés chacun par un chapeau. Kiga, déesse tutélaire de la peinture, apparaît dans son travail comme une prolongation divine de la figure de l'artiste.
Cette œuvre est issue de la série *Cérémonie*, réalisée en 1983 et 1984. L'artiste y peint les différents visages que s'est donnée la peinture : hommages à Lascaux, Rembrandt, Chardin, Cézanne, Giotto… qui sont chacun des avatars de Kiga.
Alliant le sacré et le profane, la peinture est, selon les mots mêmes de l'artiste, *« comme les colonnes d'un temple dédié à la peinture depuis Lascaux ».*

Figure marginale et solitaire, qui se condamna, à certains moments de sa vie, à la réclusion ou à la disparition, Gasiorowski, n'a cessé de vouloir incarner la peinture, s'y engloutir et s'en défaire.
Composée de séries, son œuvre apparaît comme autant d'effets de ce *« paradoxe du peintre »*, comme autant *« d'intensités productives, hors des conventions qui régentent l'avant-garde elle-même »*, ainsi que l'énonce l'un de ses plus ardents défenseurs, le critique Bernard Lamarche-Vadel.

Rosemarie Trockel
Schwerte (République fédérale d'Allemagne), 1952

Sans titre (Le petit roi)
1985
Huile sur bois
50x40 cm
Achat à la Galerie Jule Kewenig en 1993

Le Petit Roi est la représentation d'un personnage enfantin, coiffé d'une couronne, qui nous fait face. Le cadrage serré et le fond bleu invitent à se concentrer sur le visage. Mais, alors que les orbites, les narines et la bouche semblent ouverts sur le néant, des yeux animent la couronne. La représentation oscille entre naïveté (monde de l'enfance, jeu, déguisement) et gravité (aspect fantomatique, visage sans substance). Une « inquiétante étrangeté » se dégage de ce personnage qui semble nous observer avec amusement.
Avant de suivre l'enseignement de l'École des Beaux-arts à Cologne, Rosemarie Trockel étudie l'anthropologie, la sociologie, la théologie et les mathématiques. À travers une démarche multiforme, déroutante et insaisissable, elle explore tous les médiums (peinture, sculpture, dessin, tricot, photographie, vidéo) et s'approprie de nombreux objets (bas, fers à repasser, plaques de cuisson) dont elle détourne l'usage à des fins critiques. Son œuvre est reconnue dans les années 1980 avec la réalisation de tableaux en tricot.

Tout portrait se situe au confluent d'un rêve et d'une réalité.
Georges Perec, *La Vie mode d'emploi, Romans*, 1878.

Claude Cahun (Lucy Schwob, dit)
Nantes, 1894 - Saint-Hélier (Royaume-Uni), 1954

Autoportrait couvert de masques
vers 1928
Tirage argentique
11,8x8,9 cm
Achat à M. François Leperlier en 1996

Installée à Paris où elle développe une intense activité, Claude Cahun intègre une troupe de théâtre de 1925 à 1929 et interprète trois rôles. Elle réalise alors une série d'autoportraits en costume lors des répétitions dont cette photographie. On y voit l'artiste portant un masque sur le visage, affublée d'une cape noire sur laquelle sont cousus une multitude de demi-masques loup évoquant le carnaval et le travestissement. Le déguisement, le travestissement, les jeux avec les miroirs sont pour elle un moyen de questionner le genre, l'homosexualité ou l'androgynie. Le modèle, placé frontalement devant l'objectif, confère une impression étrange, renforcée par le regard vide de tous les masques. Au-delà de l'aspect théâtral et carnavalesque, la question identitaire est au cœur des préoccupations personnelles de l'artiste : « Sous le masque, un autre masque. Je n'en finirais pas de soulever tous ces visages.»
C. Cahun, *Aveux non avenus*, 1930.

L'ombre et le fantastique

« À une petite chose, l'inquiétude donne une grande ombre.»
Proverbe suédois

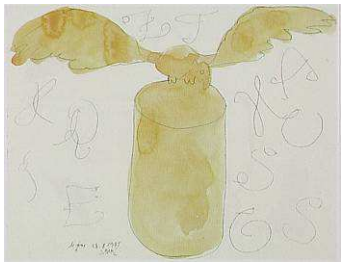
A la source de l'histoire de la représentation se trouvent deux clés fondatrices. Pline l'Ancien donne la première, le mythe de Dibutade, par laquelle il explique la naissance des arts du trait. Dibutade est un potier corinthien dont la fille trace sur le mur le contour de l'ombre portée de son bien-aimé avant qu'il ne parte pour un long voyage. Le potier façonne ensuite dans l'argile le relief du fiancé.
Platon propose la seconde, l'allégorie de la caverne, qui met en scène des hommes enchaînés ignorant tout du monde et de la réalité qu'ils ne perçoivent qu'à travers les ombres projetées sur les parois de leur grotte. Ces deux récits révèlent la nature complexe de l'ombre : elle est preuve d'existence, trace de présence mais aussi déformation, tromperie. L'ombre qui cache, qui enveloppe les objets de mystère, inquiète. Elle est métaphore de l'inconscient et renvoie à un monde fantastique dans lequel le surnaturel fait irruption dans la réalité.
Hugues Reip présente un théâtre d'ombres sous la forme visible d'un carrousel enfantin. Les silhouettes mouvantes, ambiguës, rappellent les personnages de dessins animés.
Bien loin de l'ombre, Fabrice Hyber choisit l'aquarelle, matière transparente et lumineuse, pour expérimenter « les nouvelles possibilités de monstres ». Des personnages imaginaires naissent des taches, des coulures et de la rencontre de l'eau et du pigment.
Gaston Chaissac remplit la feuille blanche d'un dessin spontané. Nées de ses gestes inexpérimentés, se développent des taches de couleurs libres qui se transforment en un bestiaire d'animaux fantastiques.

Hugues Reip
Cannes, 1964

White Spirit
2005
Installation
Plaque circulaire en bois, formes découpées, moteur, spots et écran
100x180 cm – écran : 224x250 cm
Achat du FNAC 2008
Déposé au musée en 2010

Les ombres fantomatiques de douze figurines fixées sur un manège défilent sur un écran. Puisant dans l'univers du cartoon, Hugues Reip a créé ces silhouettes, des esprits malicieux qui apparaissent et disparaissent de manière fugace.
« L'artiste propose une relecture du mythe platonicien de la caverne mâtiné de danse macabre dans la grande tradition médiévale. Avec cette lanterne magique, Reip livre une méditation onirique, en noir et blanc, sur la nature pour le moins illusoire, cyclique et éphémère des choses. Dans ce théâtre d'ombres, rien n'est caché. Le dispositif technique est à vue et participe du spectacle même, à l'instar des machineries du théâtre de l'époque baroque. Pas de mystère dans l'élaboration de cette frise mouvante. L'illusionnisme cède le pas à la fabrique de l'illusion, laissant ainsi à chacun la liberté de s'abîmer dans la contemplation rêveuse du défilé immatériel, ou bien d'en détailler les rouages ou encore d'embrasser l'installation dans sa globalité ». (MACVAL, 2010).
Depuis les années 1990, Hugues Reip développe un travail mystérieux, entre naturel et magie, alliant dessins, constructions, bricolages, vidéos.
En référence à la littérature ou à l'art populaire du début du XX^{e} siècle, au cinéma muet ou au manga japonais, ses créations tout autant absurdes qu'humoristiques, avec pour fil conducteur une réflexion sur le mouvement et la lumière, interrogent notre culture et nos références.

Sarkis
Istanbul (Turquie), 1938



103 aquarelles
Série de 103 dessins, aquarelles sur papier
1981
Aquarelle sur papier
15x22,8 cm
Acquisition
Fonds national d'art contemporain
Transfert au Musée des Beaux-Arts de Nantes le 29/06/2007

Après des études d'art à Istanbul entre 1957 et 1960, Sarkis commence à peindre.
À son arrivée à Paris en 1964, où il vit et travaille toujours, il découvre l'art conceptuel et l'œuvre de Joseph Beuys (1921-1986).
En 1969, il participe à l'exposition *Quand les attitudes deviennent formes* à la Kunsthalle de Berne de Harald Szeemann. Il y met en scène des installations complexes autour de la/les mémoire/s en exploitant des bibelots, des bandes magnétiques et des mots en néons.
L'artiste n'abandonne pas pour autant la pratique picturale. Il réalise cette série de 103 aquarelles entre le 25 juillet 1981 et le 13 décembre 1988 entre Istanbul, Berlin, Paris et Strasbourg. Elles constituent une sorte de journal de bord, le *« souffle intérieur »* de l'artiste. On retrouve ici les thèmes chers au *Captain Sarkis,* comme il se surnomme : le bateau, le forgeron, l'homme au balcon, l'ange….
Intégrées peu à peu dans ses expositions, les aquarelles enrichissent la compréhension de son œuvre. Elles scandent et animent le temps. La date et le lieu sont toujours précisés et encadrent rigoureusement l'aspect aléatoire de leur création. D'un point de vue technique, l'aquarelle permet en effet la rencontre parfois hasardeuse de l'eau et des pigments, jouant des contrastes, alternant aspects vaporeux, opacité et transparence. Les formes oscillent entre l'indicible et le probable.

Fabrice Hyber (Fabrice Hybert)
Luçon, 1961

Monstres
1987
2 Aquarelles
56,5x76 cm
Don de l'artiste en 1993

Fabrice Hyber a entrepris des études de mathématiques, avant d'intégrer l'École régionale des Beaux-arts de Nantes. Il réalise sa première exposition personnelle intitulée *Mutation*, en 1986, à Nantes. Depuis ses débuts, Hyber expérimente un processus fondé sur le détournement et l'hybridation, en construisant une œuvre faite de différentes techniques et matériaux (peinture à l'huile et collage d'objets par exemple) où apparaissent des créatures imaginaires – homme à six doigts, sirène, monstres, etc.
« Ce n'est pas l'étude des monstres qui m'intéresse, mais plutôt la découverte de nouvelles possibilités de monstres, trouver à l'intérieur des systèmes existants – la peinture par exemple – les moyens de la monstruosité », confie l'artiste.
Les deux aquarelles ici réunies, révélatrices de sa grande dextérité, jouent de la métamorphose provoquée par les coulures et bavures du médium.

Dans le théâtre absurde où nous ne sommes que des marionnettes douloureusement manipulées par des ogres et des fées pas toujours bonnes, il faut sortir de l'ombre pour s'échapper de l'enfance. Il faut laisser le pinceau tacher de couleurs inattendues le papier de nos rêves pour imaginer des rencontres étranges. Décider de lâcher la proie pour l'ombre et ainsi réveiller la page blanche de nos mémoires peut engendrer d'inquiétantes histoires comme de bandes dessinées qui font peur en révélant d'inavouables fantasmes.
Philippe Renaud.

Gaston Chaissac
Avallon, 1910 - La Roche-sur-Yon, 1964

Bêtes
1936
Crayon de couleurs sur papier
6,5x10,4 cm
Don de Mme Jane Kosnick Kloss Freundlich en 1966

Oiseaux et serpents
1936
Crayons de couleur sur papier
6,6x10,4 cm
Don de Mme Jane Kosnick Kloss Freundlich en 1966

Bêtes
1936
Crayons de couleur sur papier
6,6x10,4 cm
Don de Mme Jane Kosnick Kloss Freundlich en 1966

Bêtes et oiseau
1936
Crayon noir sur papier
6,6x10,4 cm
Don de Mme Jane Kosnick Kloss Freundlich en 1966

Chaissac développe un bestiaire imaginaire et hybride, proche du langage médiéval, où animaux et végétaux se confondent. Les formes s'imbriquent et sont parfois reliées. Les couleurs, arbitraires, dévoilent la liberté d'imagination de l'artiste. Dans sa manière de remplir complètement la feuille blanche, Chaissac retrouve les pratiques d'une expression spontanée liée à l'enfance. Il joue de son inexpérience :
« J'accentuais, à l'occasion, ma maladresse, m'étant aperçu que plus mon dessin était mal foutu, moins il avait la raideur de l'apprenti dessinateur. On est élégant à sa façon ».

Issu d'une famille modeste, Gaston Chaissac apprend le métier de son père, cordonnier, avant de s'établir à Paris en 1936 et d'ouvrir une échoppe avec son frère.
Il commence à fréquenter la petite académie « *Le Mur* » créée par le peintre Otto Freundlich et sa femme, Jeanne Kosnick-Kloss. L'enseignement est essentiellement basé sur l'exploration des techniques artisanales comme le vitrail ou la broderie.
Le couple encourage Chaissac à dessiner et lui fait découvrir les travaux de Paul Klee, des expressionnistes et dadaïstes allemands. Ces dessins d'animaux sont un témoignage de ces premiers essais.

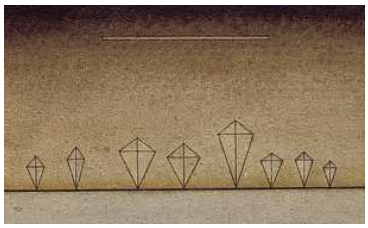
L'interprétation et le réel

« Je voulais dessiner la conscience d'exister et l'écoulement du temps.»
Henri Michaux

Quel est notre perception du réel, comment l'interpréter ?
En premier lieu, il convient d'établir une distinction entre le réel et la réalité.
La réalité est le monde tel que nous le percevons avec nos sens et notre intelligence.
Par contre, le réel se définit à partir d'une limite du savoir, non appréhendé mais plutôt cerné et déduit, c'est l'impossible à décrire donc l'impossible à dire.
L'interprétation est une construction mentale, une tentative de compréhension de la réalité. Mais interpréter le réel est plus ambitieux dans la mesure où le postulat de départ est « l'impossible à dire ». L'interprétation est donc supposition subjective et non certitude. Il faut accepter de perdre pied.
L'œuvre d'Emile Gilioli, *Si je tombe* illustre parfaitement le propos. La réalité est le bloc de marbre, le réel est une forme étrange, l'interprétation est plurielle et hypothétique. Libre à chacun d'y voir ce qu'il veut.
L'intention des artistes de cette section est de susciter le questionnement, prolongement du leur. Certains font appel à l'aléatoire, au hasard pour se défaire de la réalité et passer directement au réel et à l'interprétation. C'est le cas d'Henri Michaux ou d'Yves Tanguy. La peinture est réduite au geste, elle est automatique, inconsciente. Annette Messager détourne ce recours au hasard avec ironie et décalage. Chaque jour pendant un mois, elle interprète sa signature tracée sur un papier à l'encre et plié. Elle décrypte ces images de l'inconscient et avec humour, nous fait relativiser.

Vassily Kandinsky

Moscou, 1866 - Neuilly-sur-Seine, 1944



Acht mal

(*Huit fois*)
1929
Huile sur préparation granitée sur contreplaqué
24,3x40 cm
Legs de Mme Nina Kandinsky en 1981
Musée national d'art moderne
Dépôt au Musée des Beaux-Arts de Nantes le 01/12/1987

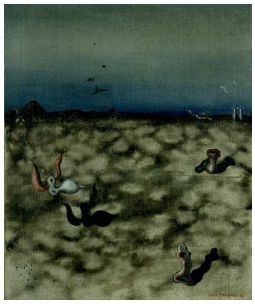
Acht Mal (Huit fois), représente huit fois la même forme géométrique dans des formats différents. Disposées en équilibre sur la pointe, elles sont alignées et frontales. L'espace est aérien et sobre. Les coloris terreux, aux tonalités douces et harmonieuses, s'entremêlent sur un fond poudré, granulé. Kandinsky travaillait toujours les textures, les reliefs et matériaux. Il faisait ses mélanges lui-même et alternait peinture à l'huile, détrempe et tempera.
Cette œuvre induit plusieurs interprétations possibles. Kandinsky ne réalise jamais de tableaux s'inscrivant dans l'abstraction pure et froide d'un Mondrian. Ses peintures sont sensibles et musicales. Elles présupposent une participation active du spectateur qui en fait sa propre exégèse.
En 1896, après des études de droit, Vassily Kandinsky décide de se consacrer à la peinture. Après avoir sillonné l'Europe, il participe à la création du groupe expressionniste *Der Blau Reiter* (Le cavalier bleu) à Munich.
En 1908, il s'installe à Murnau et élabore peu à peu un langage abstrait qu'il théorise dans son ouvrage *Du spirituel dans l'art* (publié en 1911).
En 1910, il réalise sa première aquarelle abstraite puis enseigne au *Bauhaus* de Weimar, entre 1922 et 1933, une école d'arts appliqués qui prône la synthèse des arts. Toutes les œuvres conservées au musée des Beaux-Arts de Nantes datent de cette période.

Emile Gilioli
Paris, 1911 - Paris , 1977

Si je tombe
1953 - 1954
33x43x28,2 cm
Donation de M. Gildas Fardel en 1965

Si je tombe est une œuvre dépouillée et abrupte. Le titre s'oppose au matériau et implique une dichotomie entre la masse du marbre et la notion de vertige, le risque de perdre pied.
Émile Gilioli est l'un des chefs de fil de l'abstraction lyrique.
Après des études à l'École des arts décoratifs de Nice, il intègre en 1930 l'École des Beaux-arts de Paris. Comme de nombreux artistes de sa génération, il fréquente l'atelier du sculpteur Jean Boucher et est influencé par le travail de Charles Malfray.
Mobilisé en 1939, il est envoyé à Grenoble où il se lie d'amitié avec l'artiste Andry-Fracy, conservateur du musée de 1919 à 1949, qui lui transmet son intérêt pour le cubisme et l'abstraction.
À la Libération, il retourne à Paris et anime la jeune École abstraite de Paris, avec Serge Poliakoff et Jean Deyrolle.
La simplicité de son art, où la forme et la matière se conditionnent réciproquement, s'inspire à la fois de la Grèce archaïque, de la statuaire de l'ancienne Égypte et du cubisme. Géométriques, ces œuvres offrent à chacun le loisir d'y retrouver une forme familière.

Yves Tanguy
Paris, 1900 - Woodbury, 1955



Sans titre
1927
Huile sur toile
46x38 cm
Achat à la Galerie Jacques de la Béraudière en 2009

Cette œuvre plonge le spectateur dans un monde étrange et sourd, mi-aquatique, mi-céleste, baigné par un doux clair-obscur. La logique et le réel ne font pas partie de cet univers très personnel. Tanguy, baigné par l'atmosphère bretonne de son enfance, invente des formes étranges, non identifiées, dites « mal nommables ». Sans doute sont-elles une évocation de ses souvenirs : vastes plages qui se découvrent à marée basse, côtes rocheuses, légende de la ville d'Ys.... En 1927, une vingtaine de ses toiles est présentée par André Breton dans une exposition intitulée *Yves Tanguy et objets d'Amérique*. Dans sa préface, il y écrit : « La grande lumière subjective qui inonde les toiles de Tanguy est celle qui nous laisse le moins seuls, à l'endroit le moins désert.... Il va sans dire que ceux qui dans ces toiles distingueront ici ou là une espèce d'animal, un semblant d'arbuste, quelque chose comme de la fumée, continueront à se faire plus forts qu'ils ne sont, à placer tous leurs espoirs dans ce qu'ils appellent la réalité ».
La première rencontre de Tanguy avec les surréalistes a lieu à Paris, en 1925, où il fait la connaissance de R.Desnos et G.Malkine qui l'introduiront auprès de B.Péret, de L.Aragon puis d'A.Breton. Dès lors, l'artiste devient l'un des piliers des expérimentations surréalistes et participe activement à l'aventure du groupe. Dès 1926, une œuvre est reproduite dans *La Révolution surréaliste*.

Jean Arp (Hans Arp)
Strasbourg (Allemagne (avant 1949)), 1886 - Bâle (Suisse), 1966

Objet casanier
1956
Moulage original avec traces de coutures, gomme-laque et ponçage taillé, ayant servi au moulage
à la gélatine à la fonte
Plâtre
36x16x25 cm

Objet casanier illustre très bien la définition qu'Arp donnait de la sculpture : « Celui qui veut abattre un nuage avec des flèches épuisera en vain ses flèches, beaucoup de sculpteurs ressemblent à ces étranges chasseurs. Voici ce qu'il faut faire : on charme le nuage d'un air de violon sur un tambour ou d'un air de tambour sur un violon. Alors, il n'y a pas long que le nuage descende, qu'il se prélasse de bonheur par terre, et qu'enfin, rempli de complaisance, il se pétrifie. C'est ainsi qu'en un tournemain, le sculpteur réalise la plus belle des sculptures. »
Entre objet réel du quotidien, animal domestique, ou forme abstraite inventée, cette œuvre fait office de synthèse entre l'abstraction et le surréalisme et reste ouverte à de multiples interprétations.

Après des études à l'École des Arts et métiers de Strasbourg en 1902-1905, Hans Arp alterne des séjours à Paris, en Allemagne et en Suisse où ses parents se sont installés. Il fait la connaissance de W.Kandinsky, des Delaunay, de M.Jacob, P.Picasso, G.Apollinaire, M.Ernst. Pendant la guerre, il s'installe à Zurich où il rencontre sa future femme, l'artiste Sophie Taeuber, et participe à la fondation de Dada avec T.Tzara (mouvement d'avant-garde né en 1916). Il produit des collages, reliefs et peintures abstraites aux formes anthropomorphiques qu'il développe toute sa carrière. Se ralliant au surréalisme en 1925, il installe son atelier à Meudon en 1927.

Annette Messager
Berck-sur-Mer, 1943

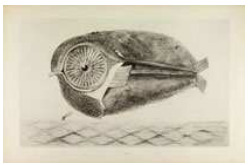
Album n°47, petite pratique magique quotidienne
1973
Série de 31 dessins encadrés, 1 texte encadré, 1 un album
album : 60 x 65 cm
Achat à la Galerie Marian Goodman en 2001

Entre 1972 et 1974, Annette Messager réalise une soixantaine d'albums-collections qui empruntent à la fois au journal intime, à l'album de photographies et au livre de recettes. Les thèmes traités peuvent se regrouper en plusieurs catégories : la vie sentimentale, le mariage et la maternité, les rencontres et les ruptures, la vie domestique et, enfin, la recherche d'identité, registre auquel appartient cette œuvre.
Dans l'Album n°47, Annette Messager appose chaque jour pendant un mois sa signature à l'encre sur un papier qui, plié, forme de larges taches noires, à la manière des tests de Hermann Rorschach, mis au point en 1921 pour évaluer le profil psychologique d'un patient.
Elle décrypte quotidiennement ces images de l'inconscient avec un court texte manuscrit qui témoigne d'un goût prononcé pour la petite histoire et le mode intime. Écriture du banal et du quotidien, ces textes illustrent, sur un ton teinté d'humour et de dérision, la vie imaginaire d'une jeune femme et renvoient, non sans ironie, une image attendue de la féminité, conforme aux stéréotypes. Tel un rituel, la répétition quotidienne d'une même action confère à l'écriture une valeur d'exorcisme, une fonction thérapeutique.

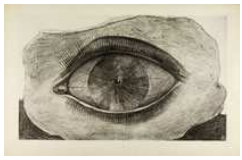
Max Ernst
Brühl (Allemagne (avant 1949)), 1891 - Paris, 1976

Forêt
1925
Frottage d'huile sur toile 87x65 cm
Achat à Artcurial
avec la participation du FRAM en 1986

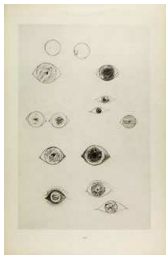
Planches de l'album *Histoire naturelle*



La roue de la lumière
n° 29 de l'Album *Histoire Naturelle*
ex. n°2
Paris, 1926
impression sur papier Japon impérial
32,2 x 50 cm



L'évadé
n° 30 de l'Album *Histoire Naturelle*
ex. n°2
Paris, 1926
impression sur papier Japon impérial
32,2 x 50 cm



Système de monnaie solaire
n° 31 de l'Album *Histoire Naturelle*
ex. n°2
Paris, 1926
impression sur papier Japon impérial
50 x 32,2 cm

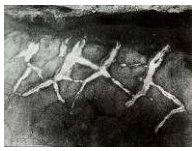
Cette *Forêt* est probablement la première d'une série datée 1925. Décrite d'une manière très sommaire - des planches de bois verticales évoquant une palissade - elle se comprend comme une évocation, une interprétation plutôt qu'une représentation fidèle. L'artiste, partant du genre classique du paysage, innove et se soustrait à une image traditionnelle de la nature : il ne peint pas « sur le motif », mais à partir de la matière même du bois. Il part du parquet pour retrouver la forêt : il inverse le processus qui a conduit de la nature au plancher. La technique picturale, très innovante, est travaillée par frottage. Seules des touches de peinture blanche en haut à gauche rappellent le métier traditionnel du peintre. Max Ernst affirma avoir réalisé ses premiers frottages à Pornic en 1925 à partir du parquet de sa chambre. Ce moyen très simple d'expression – recouvrir, frotter, découvrir – qui, selon l'artiste, permet d'« assister en spectateur à la naissance de l'œuvre » se rapproche de l'écriture automatique des surréalistes. La composition place le regardeur à la lisière du bois. La *Forêt*, impénétrable, frontale, se dresse comme une barrière pour protéger l'entrée de mondes secrets.
Artiste d'origine allemande, Ernst est considéré comme un acteur majeur des mouvements Dada et Surréaliste. Cité en 1924 par André Breton dans le Manifeste du surréalisme, il peut se prévaloir d'être l'inventeur du « collage » et du « frottage ».

Trente-quatre dessins réalisés à partir du procédé du frottage furent publiés en 1926 dans un album intitulé *Histoire naturelle*. Max Ernst invente ses premiers frottages à Pornic le 10 août 1925 à partir du parquet de sa chambre : « [...] me trouvant, par un temps de pluie dans une auberge au bord de la mer, je fus frappé par l'obsession qu'exerçait sur mon regard irrité le plancher dont mille lavages ont accentué les rainures. Je me décidai alors à interroger le symbolisme de cette obsession et, pour en venir en aide à mes facultés méditatives et hallucinatoires, je tirai des planches une série de dessins, en posant sur elles, au hasard, des feuilles de papier que j'entrepris de frotter à la mine de plomb. En regardant attentivement les dessins ainsi obtenus, les parties sombres et les autres de douce pénombre, je fus surpris de l'intensification subite de mes facultés visionnaires et de la succession hallucinante d'images contradictoires se superposant les unes aux autres avec la persistance et la rapidité qui sont le propre des souvenirs amoureux.[...] » Max Ernst – une bataille qui finit en baiser, Pornic, août 1925.
On y retrouve des thèmes que l'artiste développera tout au long de sa carrière : la forêt, l'oiseau, la mer, etc. Celui de l'œil en particulier souligne le rôle majeur du sens de la vue qui reste le fondement de toute approche de l'objet artistique.

Brassaï (Gyula Halasz, dit)
Brasso (Autriche-Hongrie), 1899 - Paris (France), 1984

Graffiti - Mur
vers 1940
Photographie noir et blanc
23,1 x 14 cm
Tampon de Brassaï au dos (A 2080)
Acquis par le musée en 2010

Graffiti - Mur
vers 1940
Photographie noir et blanc
18,3 x 24 cm
Tampon de Brassaï au dos (A2070)
Acquis par le musée en 2010



Graffiti - Mur
vers 1940
Photographie noir et blanc
17,7 x 23 cm
Tampon de Brassaï au dos (A 2072)
Acquis par le musée en 2010

Inspirées par les traces et empreintes du quotidien, ces photographies sont autant d'images du passage du temps que de témoignages de l'histoire de l'humanité.
Brassaï voit le monde tel qu'il est, il n'éprouve nul besoin de déformer ou de mentir. Ses clichés sont à la fois authentiques et esthétiques. Il les classe d'ailleurs par « familles » et nous montre à quel point ce langage mural reprend les grands thèmes de l'histoire de l'art : « Masques et visages », « Animaux », « Amour », « Mort ».
« Le mur a toujours exercé sur moi une sorte de fascination. J'ai souvent préféré cette autre nature artificielle et urbaine, imprégnée d'humanité, infiniment riche en suggestions et ce langage éphémère qui y prend mystérieusement naissance ».
En 1933, Brassaï publie pour la première fois ses photographies de *graffiti* dans la revue surréaliste *Minotaure*.
Né en Hongrie, Gyula Hàlasz dit « Brassaï » étudie à l'école des Beaux-arts de Budapest puis de Berlin où il s'initie à la peinture et à la sculpture avant de se consacrer à la photographie. Il s'installe à Paris en 1924.

Henri Michaux
Namur (Belgique), 1899 - Paris, 1984

Sans titre
1983
Acrylique couleur
24x33 cm
Don de la Société des amis du Musée des Beaux-Arts de Nantes en 2003

Sans titre
Pastel
32,2x23,9 cm
Don de la Société des amis du Musée des Beaux-Arts de Nantes en 2003

Explorateur de l'inconscient et du rêve, Michaux cherche à trouver un état originel où s'expriment les rudiments graphiques d'une autre langue, affranchie de la signification et de la lisibilité : *« Je voulais dessiner la conscience d'exister et l'écoulement du temps »*. La peinture est alors une écriture réduite à son geste, son tracé, infiniment recommencé. Les dessins de l'artiste évoquent des pulsations qui permettent de visualiser des rythmes mystérieux.

À travers sa pratique libre et expérimentale, Michaux mêle poésie et peinture. Son œuvre se situe à la frontière des deux domaines. Connu pour ses « narrations graphiques » des années 1920, il multiplie par la suite les techniques et les formats (huile, encre, pastel, crayons…). Proche des surréalistes, il n'hésite pas à recourir à des substances pharmaceutiques pour créer.
« Les taches, c'est une provocation. J'y réponds. Vite. Il faut faire vite, avec ces grandes molles, capables de se vautrer partout […]. Insupportables taches. » Henri Michaux.

Julio González (Julio Gonzalès)
Barcelone, 1876 - Arcueil, 1942

Danseuse échevelée
1935
Fer forgé et soudé
53,5x37x20 cm
Donation de M. Gildas Fardel en 1958

Cette œuvre appartient à un ensemble de figures dansantes exécutées entre 1934 et 1936.
La silhouette anthropomorphe en fer, dédiée à la mémoire de la célèbre danseuse Isadora Duncan (1877-1927), a été réalisée pour une soirée organisée par les Archives internationales de la danse.
On devine la fascination que devait éprouver le sculpteur pour cet art dont le propos essentiel était précisément de jouer avec le mouvement. La technique du fer forgé est ici parfaitement maîtrisée. Véritable prouesse technique, l'ensemble ne repose que sur un seul point d'appui. Il est dans sa très grande pureté graphique un chef-d'œuvre d'équilibre et d'élégance, à la fois énigmatique et brut.

Fils et petit-fils de ferronniers d'art, Julio González commence par étudier la peinture à l'École des Beaux-arts de Barcelone.
Fixé à Paris en 1899, où il retrouve son compatriote Picasso, González finit par adopter la sculpture comme moyen d'expression, privilégiant le travail du métal.

Wifredo Lam
Cuba 1902 – Paris 1987

Maternité IV
1960
Huile sur toile
81 x 60 cm
Acquis par la Ville en 2010

Cette peinture appartient à une série de toiles liées à l'histoire personnelle de Lam. Son mariage en 1960 avec Lou Laurin sera suivi de la naissance de trois enfants : Eskil, Timour et Jonas. Le thème de la maternité, souvent traité par Lam, est donc d'actualité. De ce sujet traditionnel, Lam propose une vision où il mêle la poésie africaine et la construction plastique occidentale. Une femme assise à la fois de profil et de face est dotée d'une tête de cheval et de petites cornes et l'enfant a un corps d'oiseau. Imprégné de ses origines afro-cubaines et très inspiré par les avant-gardes européennes, l'artiste mélange les genres et les styles (humain/animal, Art africain/Cubisme, divin/humain..) offrant ainsi un nouvel univers imaginaire et intime. « Les femmes-cheval y portent des enfants ailés à même la poitrine [...], laissent apparaître dans leur crinière des têtes rondes ou coniques généralement cornues. [...] »
Anne Tronche, *Une morphologie totémique de l'invisible*, 2010.

1er degré
Arts visuels
Histoire des arts

Pistes pédagogiques

Le lieu et l'événement

Subjectivité	Anachronisme	Imagination
Etrangeté	Paradoxe	Interrogation

Avant la visite

Questionner les élèves sur le lieu, le titre et le sens de cette exposition.
Initialement ouverte aux expositions temporaires, la chapelle de l'Oratoire accueille pendant la période des travaux du musée, des expositions autour des collections permanentes.
Inviter les élèves à découvrir ce bâtiment classé Monument historique, daté de la seconde moitié du XVIIe siècle : façade, architecture intérieure propre à une chapelle, sa place dans le quartier… Ce bâtiment tenu par les Oratoriens abritait la chapelle du collège aujourd'hui disparu.
Avec des élèves de cycle 3, l'enseignant peut utiliser le carton d'invitation au vernissage de l'exposition. Les élèves en déduisent de nombreux indices et des informations sur l'événement.

Le carton : du côté des textes
Inquiétantes Etrangetés

- Qu'évoquent ces deux mots ?

- La date, le lieu

- Où est présentée l'exposition ? A quelles dates ?
- Qu'est-ce qu'un vernissage ? Quand a-t-il lieu ?
- Quelles autres informations sont données (logo de la Ville…) ?

Le carton : du côté de l'image

- Que représente cette image ? Identifier les différents éléments qui composent l'image.

Préciser aux élèves qu'il s'agit de la reproduction d'une œuvre d'Yves Tanguy.

Pour comprendre l'organisation de l'exposition
L'exposition privilégie les rapprochements subjectifs, la diversité des supports et des médiums et s'affranchit des présentations chronologiques traditionnelles. Ce parti pris ouvre un questionnement nouveau sur les thématiques abordées dans l'exposition et les rapprochements inattendus entre les œuvres.

L'enseignant incite les élèves à aborder les œuvres avec un autre regard, suscite l'étonnement et l'interrogation autour des titres choisis par le commissaire d'exposition:
La toile et le reflet, L'enfer et la maladie, Le rêve et l'imaginaire, La mort, le crime et la métamorphose, Visages et masques, L'interprétation et le réel.

Un travail de sensibilisation est proposé avec les trois œuvres suivantes :

Rosemarie Trockel *Sans titre (Le petit roi)* 1985	Georges de La Tour *L'apparition de l'ange à Saint Joseph (ou le songe de Saint Joseph)* 1ère moitié du XVIIe siècle	Emile Gilioli *Si je tombe* 1953/1954

- A votre avis, pourquoi ces trois œuvres sont-elles choisies pour l'exposition *Inquiétantes Etrangetés* ?

Dans un premier temps, ne donner aux élèves que les trois images. Ils essaient de trouver des arguments pour répondre à la question.
Connaissent-ils d'autres œuvres qui leur semblent étranges ou inquiétantes ?

Après la visite

1.Rôle et fonction du titre
A partir de l'œuvre d'Emile Gilioli :
Sans la nommer, demander aux élèves d'attribuer un titre à cette œuvre qui lui confère un caractère étrange.

- *Si je tombe*, titre de l'œuvre, est l'élément qui ajoute une signification ou une interprétation pour l'imaginaire du visiteur.

Montrer aux élèves que les cartels sont des éléments importants d'une exposition, qu'il est nécessaire de les lire.

2.Les élèves, commissaires d'exposition
Par groupes, les élèves choisissent des images diverses, cartes postales, affiches, reproductions, illustrations… et les assemblent pour constituer une exposition par des rapprochements singuliers.
Ils trouvent des titres, des intitulés, inventent des cartels qui donnent sens à ces rapprochements.
Ils soignent la présentation de cette exposition pour la donner à voir aux autres élèves.
Ce travail peut aussi être réalisé à partir des reproductions des œuvres de l'exposition. Les élèves proposent une nouvelle scénographie.

3.Une proposition plastique
Contrainte de travail : rendre étrange ou inquiétant une image ou un objet.
L'enseignant amène les élèves à intervenir sur les images pour faire surgir l'étrange ou l'inquiétant à partir d'un fragment d'image, de taches, de frottages, d'associations inattendues, qui sont sources d'interprétation poétique ou fictionnelle.

Des pistes possibles : scénographie décalée d'objets, collages surréalistes, titres surprenants, jeux de contrastes ou de contraires, de couleurs…

4.Histoire des Arts

→ Situer chronologiquement
Dans cette exposition, demander aux élèves de repérer au moins trois œuvres d'époques différentes, identifiées par auteur et par dates de création.
Ils placent ensuite les images, les titres ou les noms des artistes sur la frise chronologique de la classe.

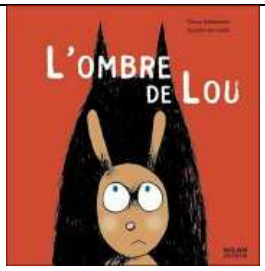
→ Comprendre et connaître
Aborder les notions de figuration et d'abstraction à partir des œuvres de l'exposition.
Faire un travail de mémoire.
Vous souvenez-vous d'œuvres qui représentent :
→ des portraits, des scènes, des paysages ?
→ ou des objets et des animaux ?
→ qui montrent seulement des formes, des couleurs, des matières ?
A partir de ces constatations, les élèves cherchent en BCD, des œuvres qui relèvent de la figuration ou de l'abstraction.
Ils conservent des traces de leurs recherches sur le cahier d'Histoire des Arts.

→ Constituer des corpus d'œuvres
Mettre en réseau avec d'autres œuvres plastiques ou littéraires sur une des thématiques de l'exposition comme l'ombre et le fantastique.

Arts du visuel
Francisco De Goya, *Tres de Mayo, Les Fusillades de la Moncloa*, 1814.
Rembrandt, *Samson aveuglé par les Philistins* dit aussi *Le Triomphe de Dalila*, 1636.
Christian Boltanski, *Ombre*, installation, 1984.

Arts du langage

En littérature :

		
Zoé Galeron et Henri Galeron *Tom et son ombre,* Gallimard Jeunesse, 2006.	Thierry Robberecht *L'Ombre de Lou,* Milan, 2008.	Yvan Pommeaux *Une nuit, un chat,* Ecole des loisirs, 2001.

Pieter Van Oudheusen *Mon ombre et moi*, Rouergue, 2006.
Benoît Perroud, *Fulbert et le tailleur d'ombre,* Didier Jeunesse, 1996.
Tana Hoban *Blanc sur noir*, Kaléïdoscope, 1994.
Anne Bozellec, *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*, Sourire qui mord, 1983.
Georges Blonc, *La petite fille qui avait perdu son ombre*, Carterman, 1996.
Cécile Gabriel, *Quelle est ton ombre?* , Mila, 2008.

Piero Manzoni,
Achrome,
1958
Kaolin sur toile,
60x89 cm

L'œuvre de Manzoni est une toile imprégnée de kaolin et de colle que l'artiste laisse sécher après avoir réalisé les plis. En séchant, la toile se fige. Comme son titre l'indique, aucune couleur ni aucun pigment ne sont apportés sur la surface visible. Par ailleurs, aucune représentation, allusion ou même aucun symbole n'est à chercher. La toile est « muette » et considérée par l'artiste comme une « aire de liberté ».

Philippe Gronon
Verso n° 44, Achrome, Piero Manzoni,
photographie,
2010

Cette photographie de Gronon représente le dos de la peinture de Piero Manzoni, *Achrome*. Le point de vue est frontal et l'image à l'échelle 1.

Le procédé est le suivant :

- prise de vue argentique à la chambre
- numérisation de l'image afin de détourer l'objet
- impression pigmentaire en couleur
- l'image est ensuite contrecollée sur aluminium

L'œuvre de Gronon ré-interroge celle de Manzoni.
L'artiste questionne l'identité de l'œuvre d'art qui, vue de dos, n'échappe pourtant pas à sa temporalité. Il nous invite à y porter un autre regard sur elle. Le châssis photographié laisse apparaître de l'histoire de l'œuvre (restaurations, salissures, poussières, signatures, étiquettes d'expositions, de transporteurs ou encore, inscriptions du propriétaire) mais reste plus que jamais une image.

Une approche plastique
des œuvres de
Gronon et Manzoni

L'INSTALLATION dans le cadre de cette exposition	« L'inquiétante étrangeté serait quelque chose qui aurait dû demeurer caché et qui est reparu » Sigmund Freud

Les titres des deux œuvres se font écho dans la section « la toile et le reflet » de l'exposition *Inquiétantes Etrangetés* mais il ne s'agit pas de la seule résonance entre elles : leur positionnement dans l'espace de la chapelle y participe également. En entrant, le spectateur verra : sur sa gauche, l'œuvre de Manzoni et sur sa droite celle de Gronon. Cette dernière l'informe du revers de celle de Manzoni et lui offre ainsi une vision complète de l'œuvre.
Achrome et *Verso n° 44, Achrome, Piero Manzoni,* deviennent des référents hors-champ à l'œuvre qui lui fait face et à laquelle elle se réfère. Le spectateur sera donc face à une vision qu'il n'aurait pas dû ou pas pu voir.
L'étrangeté peut également se percevoir dans la douce ambiguïté de cette confrontation. Celle de Gronon ne fait pas que nous informer sur celle de Manzoni mais s'oppose à plusieurs niveaux. Le plus évident concerne sans doute la représentation : si l'œuvre de Gronon retranscrit la réalité, celle de Manzoni tente de s'y écarter....
Les entrées ci-dessous permettront d'approfondir ce **face-à-face** qui alterne **entre dialogue et confrontation**.

L'OBJET / L'IMAGE	« Le résultat de cette opération photographique qui extrait la chose en la détournant pose alors la question de son statut, ni tout à fait image, ni réellement objet » Philippe Gronon

Le spectateur est face à un tableau réel et à une image de ce même objet. L'œuvre de Gronon inscrit la toile de Manzoni dans un espace en deux dimensions. Mais est-elle pour autant qu'une image ? Éric Chassey écrit que « c'est parce qu'il est photographe [que] Philippe Gronon réalise des tableaux ».[1]
La photographie joue de l'ambiguë réalité, presque palpable, et avec sa mise à distance liée à son statut. C'est à l'image de l'objet que s'attaque Gronon en montrant par le procédé de celle-ci, qui s'est glissée entre le spectateur et le réel, l'impossibilité d'atteindre la chose elle-même. A l'objet lui-même, se substitue ici une image froide, retenue mais objective, voire documentaire. Il s'agit d'une réalité absolue existant grâce à ce manque de distance entre la réalité et son enregistrement, entre l'objet dans la réalité et l'objet de la photographie.
Manzoni, de son côté s'attaque à la **figuration.** En effet, sa toile n'est pas une surface à recouvrir de formes et de couleurs.
« Dans ses œuvres, Manzoni fait table rase de toute interrogation et de toute préoccupation existentielles et commence à considérer le tableau comme « une aire de liberté » qui dès le début se dégage de toute implication chromatique et figurative et devient « achrome » : une surface et une toile muette, débarrassée de toute allusion, de toute description, de toute allégorie et de tout symbole... »
Germano Celant
De son côté, Philippe Gronon ne perd jamais le lien avec la réalité puisqu'il capture les objets. La figuration est toujours le point de départ de ses images.

1 Éric Chassey, *Philippe Gronon : L'objet de la photographie*, MAMCO, 2010.

MATERIALITÉ / VIRTUALITÉ	« Le plus précieux dans la création picturale, c'est la couleur et la texture. Elles constituent l'essence picturale que le sujet a toujours tuée ». Kasimir Malevitch

La matière est mise en avant dans le processus même de l'œuvre chez Manzoni tandis que l'on en voit que la trace à travers la toile dans l'enregistrement photographique de Gronon, comme l'empreinte d'une présence disparue. Les objets enregistrés deviennent presque irréels, virtuels « par leur réalisme exacerbé ».
Les tableaux uniformément blancs sont trempés dans une solution de plâtre et de colle que Manzoni souhaitait intégralement incolore, neutre - «La matière pure devient pure énergie ». Les formes sont données par le plissé ou la texture de la toile et deviennent ainsi des tableaux qui ne montrent rien que leur propre existence et qui n'ont pour Manzoni aucune signification symbolique.

CITATION

Par définition, la citation (en art contemporain) est un processus artistique qui consiste à se saisir d'une œuvre connue et de l'utiliser dans le but de créer une œuvre indépendante qui fera transparaître un nouveau point de vue. Il ne s'agit pas d'imiter ni de spolier le travail de l'artiste référent mais davantage d'impliquer l'individualité du créateur, son choix et son parti-pris artistique.
Les deux artistes utilisent la citation. La plus évidente, et celle qui a attiré notre attention jusqu'ici, est celle de Manzoni par Gronon. Mais elle n'est pas la seule, il a également celle de la peinture en général faite par Manzoni.

L'**installation**, l'**objet**, **la matérialité**, **la virtualité** et la **citation** peuvent être mis en relation avec d'autres œuvres du musée, comme par exemple :

Paul-Armand Gette, *Deux Artemisiae s'expliquant sur le sable*, 2007 et Niele Toroni, *Pour Artemisiae*, 2007
Œuvres réalisées dans le cadre de l'exposition « Gette et Toroni, une rencontre improbable » au musée des Beaux-Arts de Nantes du 9 novembre 2007 au 7 janvier 2008. De cette exposition est née une œuvre à quatre mains rendant hommage à Artémis, et plus particulièrement au tableau conservé dans les collections du musée, *Diane chasseresse* d'Orazio Gentileschi.

Éléments pour une réflexion pédagogique

L'objet est l'une des entrées que l'on retiendra pour évoquer les questions provenant de sa représentation, sa citation, sa matérialité et sa virtualité.

Ce que l'on peut travailler avec les élèves en lien avec les programmes :

COLLÈGE	▲ **6ème** : l'entrée *l'objet dans la culture artistique* permettra une approche de l'objet et de certains aspects de sa représentation du point de vue artistique et culturel. La question de son statut sera bien entendu traitée à cette occasion. ▲ **5ème :** l'entrée *l'image et son référent* explorera les questions de la ressemblance entre l'objet réel et sa capture photographique mais aussi de la citation. ▲ **4ème :** l'entrée *les images et leurs relations au réel* ouvrira le dialogue entre l'image et son référent « réel » qui sera source de réflexion. L'enseignant pourra également explorer les points liés à la matérialité et la virtualité des deux œuvres.
LYCÉE	▲ **2nde, enseignement facultatif** : l'entrée de *la matière première à la matérialité* permettra à l'élève de comprendre que l'œuvre, telle que celle de Manzoni, est une conséquence de la transformation de la matière et que cette réalité concrète fait sens. ▲ **1ère, enseignement obligatoire :** l'entrée *figuration et image* permettra de questionner l'œuvre de Gronon par rapport à la distance qu'entretient sa photographie par rapport à son référent, l'œuvre de Manzoni. Par ailleurs, l'enseignant pourra aborder l'entrée *figuration et abstraction* en confrontant les deux œuvres quant à la présence et à l'absence de référent.

Sitographie

www.philippegronon.com
http://www.fracdespaysdelaloire.com/?archives/2001/philippe-gronon.html

Bibliographie

Catherine Perret et **Éric Chassey**, *Philippe Gronon, L'objet de la photographie,* Édition bilingue, MAMCO, *2010*.
Germano Celant, *Manzoni*, édition Skira, 2009.
Dominique Baqué, *La Photographie plasticienne : un art paradoxal*, Paris, Éditions du Regard, 1998.

2nd degré
Lettres

Préalable méthodologique
A l'image d'une exposition singulière qui confère à chaque regard, à chaque subjectivité, la capacité à élaborer une signification, les analyses et pistes qui suivent sont « à géométrie variable », sous le signe de la souplesse, de la nuance et de la liberté.
En classe de français et de lettres, cette exposition concerne les collégiens à partir de la 4ème et les classes 2nde et 1ère.

A. Le propos : comment en cerner les contours ?
A1 L'analyse du titre et de ses connotations permet de poser d'emblée deux hypothèses. Cette exposition donne à voir :
- Une thématique ? Univers étonnants, en décalage par rapport à une réalité familière : mondes surgis de la force des rêves, de l'imagination ?
- Une expérience des infinies manifestations de la peur ? Un ensemble d'œuvres cherchant à produire des effets sur le spectateur.
La lecture de la note d'intention précise, en relation avec l'essai de Freud *Das Unheimliche,* qu'il s'agit d'interroger, de provoquer la pensée : il est fondé ainsi d'envisager l'exposition comme :
- Une incitation à réfléchir sur la nature et les pouvoirs de l'image.
Ces trois approches se mêlent, de l'expérience intime du trouble, voire du malaise, à l'analyse de ce qui, dans l'œuvre, cause le doute sur la réalité.
A2 Activité possible
- Il est possible de travailler sur les titres et notes d'intention d'expositions passées du musée des Beaux-Arts pour en déterminer les propos et les confronter à ce qui semble en jeu ici : tout simplement l'acte de regarder.

B. Une « œuvre ouverte » - d'après Umberto Eco – « Un livre ne commence ni ne finit ; tout au plus fait-il semblant. »(Mallarmé)
- Le spectateur-créateur– interprète au centre -
B1 Ce rassemblement d'œuvres, librement inspiré du concept freudien, offre au spectateur un réel espace de liberté de regard. Si les sections l'orientent selon des thématiques, « l'inquiétante étrangeté » est surtout, dit Mme Chavanne, directrice du musée et co-commissaire de l'exposition, un « outil méthodologique » : chacun est invité à « imaginer sa propre exposition », en opérant virtuellement des déplacements, des rapprochements inédits révélateurs d'autres connivences que celles proposées par la scénographie, comme dans une œuvre à choix multiples. La disposition sur les cimaises a d'ailleurs été pensée pour provoquer des rapprochements inattendus, mouvants. Ce regard tout à la fois contemplatif et actif peut évoquer celui du spectateur-acteur traversant une installation (cf. sitographie). Pour le théoricien de la littérature Umberto Eco, la notion d'« œuvre ouverte » permet d'approcher « le processus interprétatif » de toute œuvre artistique (lecture, contemplation, écoute …) : « Toute œuvre d'art alors même qu'elle est une forme achevée et close dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons, sans que son irréductible singularité soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale ».
Ce qui est dit de l'œuvre ici est à transposer à l'échelle de l'exposition (« infini inclus dans du fini » dit Pareyson cité par U.Eco).
Plusieurs manières d'approcher l'exposition dans son ensemble peuvent d'abord être envisagées.

B2 *Visites, mode d'emploi*

- *Sur le seuil :* arrêt sur deux « images » à explorer comme des « programmes »

a. Jacques-Charles Derrey, *Portrait de la femme de l'artiste*, 1947, 81x65 cm

- « Œuvre énigmatique », inclassable : les limites du titre qui ne dit pas tout. Il existe un au-delà du portrait.
- « Œuvre inachevée » – comme la toile blanche exhibée/représentée - : une mise en abyme de la peinture, de l'origine de l'acte créateur. "Ecrire", dit Blanchot, « c'est effacer par les traces toute trace ».
- « Œuvre moderne » avec de larges pans de couleurs auxquels fait écho la toile rectangulaire : peindre, ce n'est pas seulement représenter la réalité.
- Une œuvre qui provoque un malaise, sans doute à cause de la double perception de vide et de plein. De quoi ce tableau est-il la représentation ? Le vide fascine et dérange : une image de l'artiste ?
- *Prolongement-appropriation* : sur une reproduction, découper et déplacer le portrait de la femme portant la toile, sur la toile blanche représentée. Autre proposition : « remplir » l'espace blanc de mots qui rendraient compte de l'impression créée.

b. Max Ernst, *Forêt*, 1925, 87x65 cm

- L'expression plastique de l'écriture automatique surréaliste : la technique du « frottage » permet à l'artiste « d'assister en spectateur à la naissance de l'œuvre ».

- « Comme un jeu » dans l'inversion d'un processus : du parquet à la forêt.
- « La lisière » : un point de vue différent sur la forêt, paysage qui exige habituellement de l'artiste d'être à l'intérieur de son sujet. La présentation frontale peut être perçue comme une invitation pour le spectateur à comprendre le mystère, le secret.
- Une réflexion sur la question du « réel » dans la peinture (quel rapport entre le titre et ce qui est représenté ?).

« What you see is what you see. » (Franck Stella).

Deux expériences d'étonnement, de trouble et d'interrogation qui conduisent à préciser ce qui est en jeu ici. Deux expériences transposables.

- *Une visite surréaliste*

Le surréalisme, marqué par les recherches de Freud sur l'inconscient, cherche à s'affranchir radicalement de toute forme d'utilitarisme et d'idéologie pour produire un langage « pur », « libre » au plus près de la vérité de la pensée. Objectif : une déambulation ouverte, avec une attention « flottante », dans cet état de rêve éveillé de l'écriture automatique, « en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, [et] en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. »(Breton, *Premier manifeste du surréalisme)*. L'enjeu d'une telle traversée est « révélatoire », conduisant à des surgissements inédits d'inquiétante étrangeté. On peut à ce propos rappeler l'expérience de ce que les surréalistes nomment « hasard objectif », comme « la coïncidence entre les faits et le désir » : les associations peuvent ainsi émerger avec la force d'une évidence intime.

« L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. » (André Breton)

- *Un parcours poétique* : nommer le bizarre

L'observation des titres des œuvres est féconde. Ainsi, il est tentant d'intituler les œuvres « sans titre ». On peut aussi partir de titres, assez évocateurs et proposer des travaux d'écriture assez libres : *Brume*, *La mort de la pourpre*, *Si je tombe*, *One million years*, *White Spirit*. Autre possibilité encore : après la libre déambulation, renommer chaque section à partir de phrases extraites de poèmes de Baudelaire, Lautréamont, Artaud, André Breton. Par ailleurs, on peut aussi choisir de nommer de nouvelles sections librement constituées à partir de titres des recueils du poète Henri Michaux : rapprocher ces noms, ces expressions d'images constitue un acte poétique qui agrandit, déplace, prolonge l'étrangeté première.

Cas de folie circulaire, *Qui je fus, La nuit remue*, *Lointain intérieur, Au pays de la Magie*, *Fables des origines*, *Épreuves -exorcismes*, *La Vie dans les plis*, *Passages, Face aux verrous*, *L'Infini turbulent*, *Paix dans les brisements*, *Connaissance par les gouffres*, *Les Grandes Épreuves de l'esprit et les innombrables petites*, *Façons d'endormi-façons d'éveillé*, *Misérable miracle*, *Émergences-résurgences, Quand tombent les toits*, *Par la voie des rythmes*, *Coups d'arrêt*, *Face à ce qui se dérobe*, *Les Ravagés*, *Jours de silence*, *Une voie pour l'insubordination*, *Affrontements*, *Chemins recherchés-chemins perdus, Les Commencements*, *Par surprise*, *Déplacements-dégagements*, *À distance…*

Ces interactions entre flânerie-contemplation (le spectateur flâneur de Baudelaire) et rêverie-écriture permettent d'explorer l'expérience sensible intérieure de l'espace d'exposition, d'en saisir les contours flottants, poreux, ouverts.

C. Des parcours possibles

Les propositions suivantes correspondent à des pistes de travail possible en classe de français, en littérature. Elles visent à suggérer des centres d'intérêt, en écho aux programmes ; elles peuvent se recouper, sont modulables. En prolongement littéraire, les auteurs sont juste cités.

C1 *Des univers singuliers*.
« En étrange pays en mon pays même ». Aragon
«L'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières.» (S. Freud)
Idée : observer, analyser des œuvres (à partir de phrases extraites de l'essai de Freud ?), pour essayer de définir ce qui en constitue l'étrangeté. Cela conduit à percevoir ce qui émane de la création de cette « reine des facultés » pour Baudelaire : l'imagination. Cela pose aussi la question du réalisme, de l'expression du rêve dans l'image, de l'informe et du référentiel.
Echo littéraire : contes de Perrault, Baudelaire, Lautréamont, poètes surréalistes, Henri Michaux …

C2 *De nouvelles perceptions du monde*
« (…) [D]ans la fiction bien des choses ne sont pas étrangement inquiétantes qui le seraient si elles se passaient dans la vie, et que, dans la fiction, il existe bien des moyens de provoquer des effets d'inquiétante étrangeté qui, dans la vie, n'existent pas ». S.Freud
Idée : il s'agit de s'intéresser à la manière dont l'œuvre/la proximité de certaines œuvres agit sur le spectateur : pourquoi et comment ce trouble, ce sentiment d'étrangeté, ce doute ? Qu'est-ce qui, dans l'image, conduit à une nouvelle perception de la réalité, voire de moi-même ? Cela tient tant au choix du « sujet » qu'aux modalités de la représentation. L'image peut révéler au spectateur ce qu'il ne peut connaître (mondes oniriques, métamorphose de Tirésias) ou ne veut pas voir (comme l'envers du tableau, le reflet déformé …). En français, on aborde ainsi la question des registres, et en particulier ici ceux du fantastique et de l'ironique : d'un côté des images qui dérangent avec Rickett, Chantron, Brassaï, Cahun, Rochegrosse, de l'autre, des univers plus légers avec Messager, Arp, éventuellement Reip.
Echos littéraires : Maupassant, Villiers de l'Isle-Adam, Kafka, Matheson, Philip K.Dick …

C3 *Le processus de création*
Idée : l'œuvre montre la genèse de l'œuvre.
Plus encore que l'envers du tableau de Manzoni (cf. fiche d'arts plastiques), la lanterne magique de Hugues Reip donne à voir et à penser le processus de création. « Le dispositif technique est à vue et participe du spectacle même, à l'instar des machineries du théâtre de l'époque baroque. Pas de mystère dans l'élaboration de cette frise mouvante. L'illusionnisme cède le pas à la fabrique de l'illusion, » (Collections du MAC/VAL – site internet)
L'œuvre fait rêver et interroge sur la réalité de ce que nous voyons. A analyser aussi : l'œuvre de Jana Sterbak, *Artist as a combustible*
Echos littéraires : Proust, *Recherche du temps perdu* (I, 9) «[A] l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, [la lanterne magique] substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores où les légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané. »Théâtre d'ombres.

C4 *« Nous-même derrière nous-même, caché »* Emily Dickinson. Idée : à partir de la confrontation de trois modalités de représentation du visage humain (techniques, dimensions, effets produits), reformuler la complexité des enjeux du portrait depuis son émergence historique. Ces trois représentations renvoient à l'insaisissable du visage humain, son mystère. On peut aussi évoquer le Saint-Suaire.
Echos littéraires : Oscar Wilde, Gogol …

C5 *Textes et images*
Idée : L'expérience initiale de l'inquiétante dans l'essai de Freud vient d'un conte de Hoffman. La littérature, ou plus simplement le langage irrigue l'exposition : images et textes s'enrichissent ici réciproquement. Il y a d'abord les sources d'inspiration textuelles (cf. la section « La mort et la métamorphose ») ; il y a aussi les lettres dans le miroir de *Mme de Senonnes*, les graffitis de Brassaï et les œuvres de Michaux qui explorait l'au-delà du langage dans la peinture, et aussi le pouvoir magique des rituels d'écriture quotidienne de A. Messager**.**
Echo littéraire : Breton, *Nadja,* Butor, *Les mots dans la peinture.*

C6 *Réfléchir sur l'image et son pouvoir*.
Idée : grâce au titre qui sert de révélateur, plusieurs réflexions peuvent être menées. (Liste non exhaustive).
- La nature de l'image, dans ses rapports avec la réalité, à partir de « l'allégorie de la caverne » de Platon.
- La question du seuil du représentable. Cette question rejoint la question de « l'innommable » en littérature.
- En corollaire : la question de la « fascination de l'horreur », et de la « pulsion scopique ».

Les échos sont plutôt philosophiques et psychanalytiques : M.-J. Mondzain.

Les prolongements dans la classe de français et de littérature seront d'autant plus enrichissants qu'ils se seront fondés pour l'élève sur son expérience de spectateur, consciente et disponible, expérience prolongée par l'écriture.

Bibliographie et sitographie
- Umberto Eco, *La poétique de l'Oeuvre ouverte,* Extrait de *l'Œuvre ouverte,* Collection « Points », Éditions du Seuil, Paris 1965.
- http://www.musicologie.org/theses/eco_01.html
- Sur la notion de « hasard objectif » des surréalistes ;
http://pierre.campion2.free.fr/abolgassemi_hasard.htm ; http://www.site-magister.com/surrealis.htm; http://elisabeth.kennel.perso.neuf.fr/les_signaux.htm
- sur la place du spectateur, à propos de l'installation http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/1253696764396/0/fiche_ressourcepedagogique/&RH=1162980194234

Table des matières

Introduction	p.1
La toile et le reflet	p.2
L'enfer et la maladie	p.6
Le rêve et l'imaginaire	p.9
La mort, le crime et la métamorphose	p.11
Visages et masques	p.16
L'ombre et le fantastique	p.19
L'interprétation et le réel	p.22
1er degré – arts visuels – histoire des arts	p.28
2nd degré – arts plastiques	p.31
2nd degré – lettres	p.35